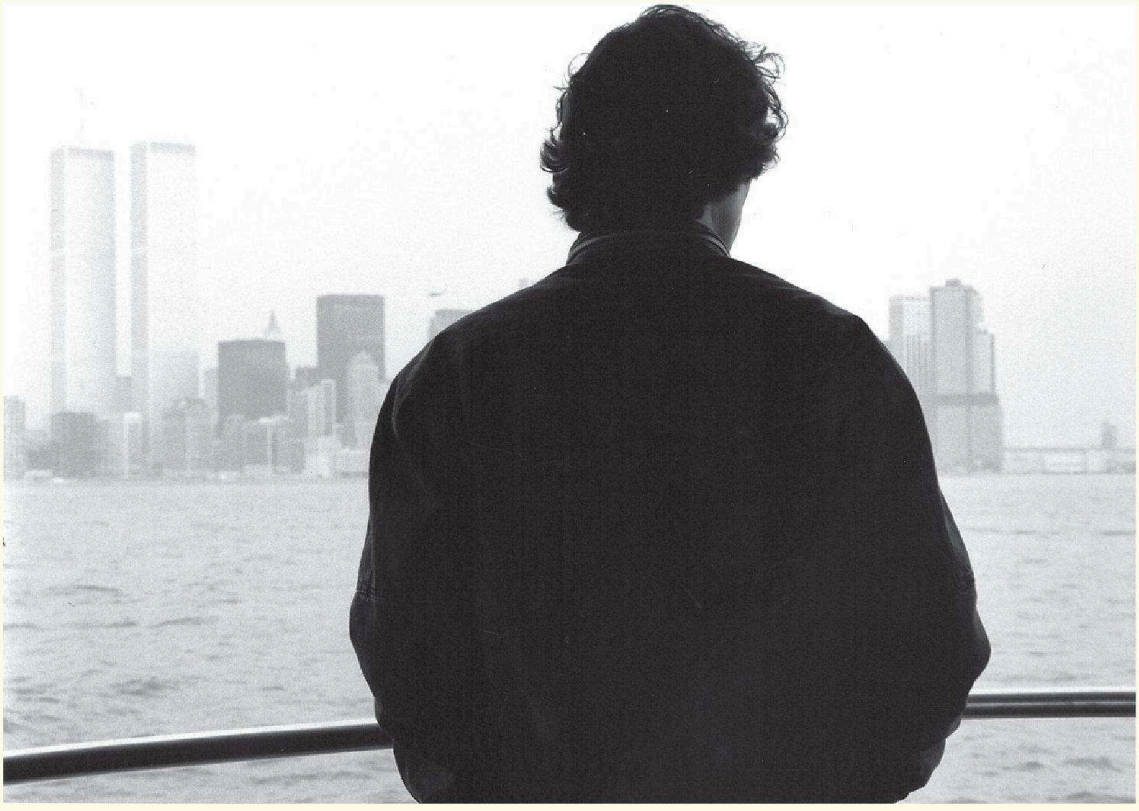
sous la direction de
Marie-Claude Hubert
& Florence Bernard

Relire Koltès



TEXTUELLES

Presses universitaires de Provence

Relire Koltès

Marie-Claude Hubert et Florence Bernard (dir.)

DOI : 10.4000/books.pup.23764
Éditeur : Presses universitaires de Provence
Lieu d'édition : Aix-en-Provence
Année d'édition : 2013
Date de mise en ligne : 17 décembre 2020
Collection : Textuelles
ISBN numérique : 979-10-365-6139-9

OpenEdition Books
https://books.openedition.org

Édition imprimée
ISBN (Édition imprimée) : 978-2-85399-876-5
Nombre de pages : 216

RÉFÉRENCE NUMÉRIQUE

Hubert, Marie-Claude, et Florence Bernard, éditeurs. *Relire Koltès*. Presses universitaires de Provence, 2013, https://doi.org/10.4000/books.pup.23764.

Ce document a été généré automatiquement le 27 avril 2024.

Le format PDF est diffusé sous Licence OpenEdition Books sauf mention contraire.

Le format ePub est diffusé sous Licence OpenEdition Books sauf mention contraire.

RÉSUMÉ

Plus de deux décennies après sa mort, Bernard-Marie Koltès continue d'inspirer les metteurs en scène, les comédiens et les universitaires, en France comme à l'étranger. Cette reconnaissance repose pour une large part sur l'équilibre que son œuvre ménage entre une certaine tradition théâtrale et littéraire, et un goût de l'expérimentation confirmé par les nombreux voyages et par

les multiples rencontres, fugitives et intenses, qui ont émaillé sa vie. Un équilibre entre érudition et liberté auquel l'éducation jésuite qu'il a reçue au Collège Saint-Clément de Metz n'est sans doute pas étrangère.

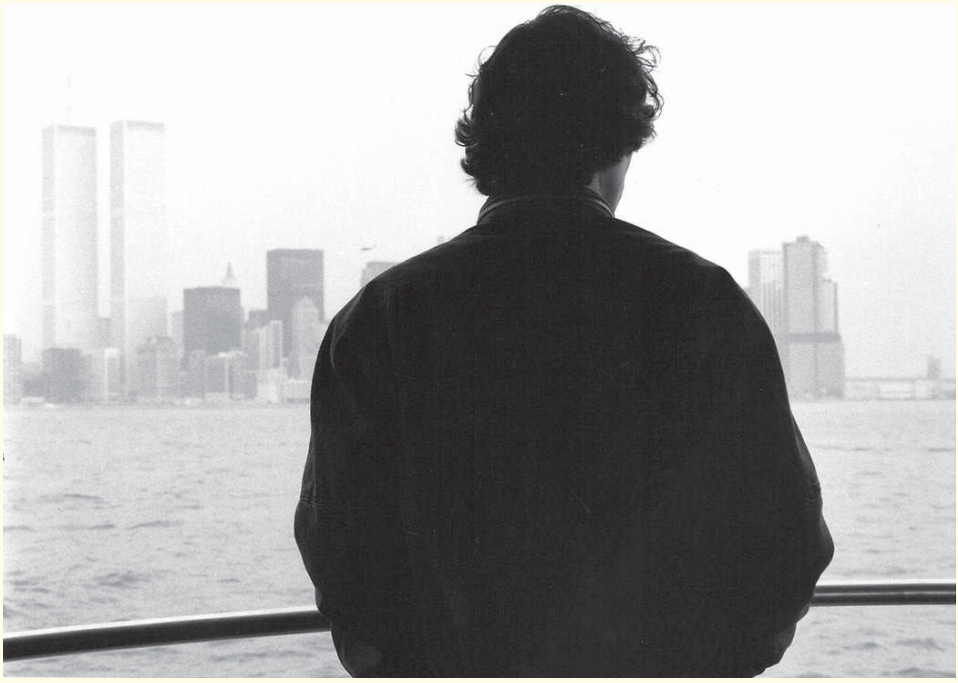
Cette écriture est étudiée selon deux grands axes, la dramaturgie et l'intertextualité, par des spécialistes reconnus du théâtre et de la linguistique, et par de jeunes chercheurs dont le regard neuf stimule la lecture d'une œuvre passionnante.

sous la direction de

Marie-Claude Hubert

& Florence Bernard

Relire Koltès



TEXTUELLES

Textuelles
Univers littéraires

Série dirigée par Perle ABBRUGIATI et Corinne CONTINI-FLICKER

Sophie VALLAS, *Jerome Charyn et les siens. Autofictions*, 2013, 216 p.

Brigitte URBANI, *Jongleurs des temps modernes. Dario Fo et Franca Rame*, 2013, 306 p.

Michela TOPPANO, *Federico de Roberto. La folie de la vie et l'ordre de l'écriture*, 2012, 236 p.

André NOT, dir., *Bernanos et les âges de la vie*, 2012, 288 p.

Carole EGGER, Isabelle SOUPAULT, dir., *L'Ailleurs dans les dramaturgies hispaniques*, 2012, 262 p.

Monia KALLEL, *Flaubert et Sand. Le roman d'une correspondance*, 2012, 186 p.

Marie-Claude HUBERT et Florence BERNARD, dir., *De l'hypertrophie du discours didascalique au XX^e siècle*, 2012, 186 p.

Loïc P. GUYON et Sylvie REQUEMORA-GROS, dir., *Image et voyage. Représentations iconographiques du voyage, de la Méditerranée aux Indes orientales et occidentales, de la fin du Moyen Âge au XIX^e siècle*, 2012, 322 p.

Marie-Claude HUBERT et Michel BERTRAND, dir., *Jean Genet. Du roman au théâtre*, 2011, 216 p.

Francesca MANZARI et Fridrun RINNER, dir., *Traduire le même, l'autre et le soi*, 2011, 294 p.

Perle ABBRUGIATI, dir., *Vers l'envers du rêve. Pérégrination dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, 2011, 280 p.

Aude LOCATELLI, dir., *Musique et littérature. Rencontres Sainte Cécile*, 2011, 290 p.

Stéphane LOJKINE et Pierre RONZEAUD, dir., *Fictions de la rencontre. Le Roman comique de Scarron*, 2011, 224 p.

Marie-Claude HUBERT et Michel BERTRAND, dir., *Eugène Ionesco Classicisme et modernité*, 2011, 272 p.

Marie-Claude HUBERT et Michel BERTRAND, dir., *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*, 2009, 304 p.

Michèle MONTE et André BELLATORRE, dir., *Le printemps du temps. Poétiques croisées de Francis Ponge et Philippe Jaccottet*, 2008, 352 p.

Jacqueline BLANCART-CASSOU, dir., *Jean Anouilh. Les jeux d'un pessimiste*, 2007, 272 p.

Corinne FLICKER, dir., *La comédie en mouvement. Avatars du genre comique au XX^e siècle,* 2007, 262 p.

Tamine Joëlle GARDES, Christine MARCANDIER et Vincent VIVÈS, dir., *Ironies entre dualité et duplicité*, 2007, 258 p.

Hugues LAROCHE, *Le crépuscule des lieux. Aubes et couchants dans la poésie française du XIX^e siècle*, 2007, 264 p.

Alain ZAMARON, *Récits et fictions des mondes disparus. « L'archéologie-fiction »*, 2007, 174 p.

Marie-Claude HUBERT, dir., *Les formes de la réécriture au théâtre*, 2006, 318 p.

Fridrun RINNER, dir., *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, 2006, 318 p.

Henri TOURNIER, Jean-Pierre CHAUSSERIE-LAPRÉE, éd., *Fables grecques et latines Babrius et Phèdre*, 2006, 180 p.

Vincent VIVÈS, *Vox Humana*, 2006, 200 p.

Françoise BONALI FIQUET, *Lire Raymond Jean*, 2005, 152 p.

Giacomo LEOPARDI, *Paralipomènes à la Batrachomyomachie*, édition bilingue établie par Perle ABBRUGIATI, 2005, 228 p.

Vincent VIVÈS, *La Beauté et sa part maudite. Essai sur la poétique post-romantique*, 2005, 246 p.

(Autres titres de la collection : voir page 213)

Textuelles
Univers littéraires

Relire Koltès

sous la direction de
Marie-Claude Hubert & Florence Bernard

2013

Presses Universitaires de Provence

© Presses Universitaires de Provence

Aix-Marseille Université

29, avenue Robert-Schuman - F - 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1
Tél. 33 (0)4 13 55 31 91 – Fax 33 (0)4 13 55 31 80

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur www.univ-provence.fr/w3pup

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

Pour ma part, j'ai seulement envie de raconter bien, un jour, avec les mots les plus simples, la chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable, un désir, une émotion, un lieu, de la lumière et des bruits, n'importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous.

Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*

Avant-propos

Florence Bernard
Aix-Marseille Université

1983. Il y a exactement trente ans, Bernard-Marie Koltès sort de l'anonymat : séduit par l'écriture de cet auteur inconnu, que lui recommande Hubert Gignoux en 1979[1], Patrice Chéreau choisit d'inaugurer le Théâtre Nanterre-Amandiers, dont il vient tout juste d'obtenir la direction[2], avec *Combat de nègre et de chiens*. Sa collaboration avec Koltès dure jusqu'à la fin de la décennie : après *Quai ouest* et *Dans la solitude des champs de coton*, la création du *Retour au désert* scelle leur séparation. Désormais très atteint par le sida, le dramaturge se montre ouvertement désireux que d'autres personnalités du théâtre se saisissent de son œuvre. En désavouant le travail de Chéreau, il encourage indirectement les metteurs en scène à emprunter cette voie : « Je les crois incroyablement timorés. Patrice dit la même chose : montez-le !, leur dit-il. Mais ce sont des trouillards. C'est incroyable que, dans mon pays, je sois monté une fois, et terminé[3]. »

Peter Stein le premier, pour qui Koltès ne cachait pas son admiration, s'empare de l'une de ses pièces : il crée *Roberto Zucco* à Berlin en 1990. De Bruno Boëglin à Jean-Louis Martinelli, de Jacques Nichet à Denis Marleau, ils sont nombreux à lui emboîter le pas, au lendemain de la mort de l'auteur : s'attelant à cette écriture exigeante mais accessible, ils la popularisent auprès des comédiens et des étudiants dès le début des années quatre-vingt-dix, sans pour autant parvenir encore à toucher le grand public que Koltès cherchait à conquérir. Les dix années qui viennent de s'écouler n'ont pas clairement infléchi la donne en ce sens : l'entrée du *Retour au désert* au répertoire de la Comédie-Française au cours de la saison 2006-2007[4] s'est soldée par une polémique qui a éclipsé l'œuvre, et le nom de Koltès demeure peu connu des

1 Ancien directeur du Théâtre National de Strasbourg, Gignoux se lie d'amitié avec Koltès dès 1970.

2 Chéreau prend ses fonctions le 1er août 1982, remplaçant par cette nouvelle structure le centre dramatique et la maison de la culture qu'y dirigeait auparavant Raoul Sangla.

3 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999, p. 94.

4 Le nom de Koltès avait déjà été associé à plusieurs reprises à celui de la célèbre maison mais c'est la première fois que l'une de ses œuvres y était représentée, dans la salle Richelieu. Les médias ont largement relayé les différends liés à la distribution de la pièce qui ont opposé l'ayant-droit, François Koltès, au metteur en scène Muriel Mayette, par ailleurs administratrice générale de la Comédie-Française.

Français, malgré la récente médiatisation assurée à *La Nuit juste avant les forêts* par Patrice Chéreau et Romain Duris[5].

Toutefois, aux côtés de ses pièces les plus jouées, il est aujourd'hui de moins en moins rare de voir figurer des textes plus anciens, publiés à titre posthume, comme *Sallinger*, *L'Héritage*, *Procès ivre*[6] ou *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, créé en 2006 par Pierre Diependaële, trente-deux ans après sa rédaction, et monté à nouveau par Thierry de Peretti, en 2008, au Théâtre de la Bastille. Ce qui confirme une tendance de fond : les metteurs en scène qui s'attellent à l'œuvre de ce dramaturge y reviennent, et l'explorent désormais dans sa globalité. Parmi eux, Catherine Marnas s'est sans conteste le plus souvent confrontée aux pièces de Koltès, n'écartant aucun de ses écrits théâtraux, notamment à l'occasion des montages qu'elle conçoit pour des élèves comédiens sous les titres *Fragments Koltès* (1999), *Matériau Koltès* (1998) et *Si un chien rencontre un chat*[7]… (2010).

La célébration, en 2009, des vingt ans de la mort de cet auteur, relayée par trois colloques universitaires, à Caen, à Paris et à Metz, sa ville de naissance où, pour la première fois, l'intégralité de son œuvre a été créée, a également permis d'assurer à ses pièces une reconnaissance plus large malgré une couverture médiatique assez limitée. L'instauration, à Metz, d'un projet de Biennale montre enfin l'intérêt que l'on accorde désormais à son écriture, au-delà de tout phénomène de mode.

Ni d'arrière-garde ni post-dramatique, Koltès pose un regard critique sur le théâtre, qu'il perçoit comme « un art qui finit, tranquillement. Et c'est pour cela que ça devient intéressant. C'est un art […] qui doute de lui-même, donc, qui reconnaît mieux ce qui lui est propre. Or c'est peut-être dans ces moments-là qu'on produit les choses les plus belles[8]. » Il commence par se déprendre ouvertement des codes en vigueur, comme il l'énonce à Hubert Gignoux au moment de porter à la scène sa première pièce, *Les Amertumes* : « Je veux dire que, profondément persuadé qu'un "théâtre ignorant" (permettez-moi de préférer ce mot à celui d'"amateur") peut atteindre une perfection par le fait même de son ignorance, je veux tenter l'expérience de l'élaboration par des éléments techniquement inexpérimentés d'un spectacle utilisant précisément leur inexpérience à des fins scéniques[9]. » Malgré son apparente assurance, Koltès se montre très sensible aux conseils que lui prodigue l'ancien directeur du TNS : Hubert Gignoux, qui le prend sous son aile à la fin des années soixante, l'incite à s'inspirer d'auteurs qui respectent les règles d'une dramaturgie éprouvée, à défaut d'être innovante. Sa soif de liberté, impérieuse, coexiste donc avec un réel souci de parfaire son art, en sollicitant l'avis d'hommes de théâtre plus expérimentés que lui. La complicité qu'il établit au fil des ans

5 En 2010, la pièce est jouée en province puis au Louvre, avant d'intégrer le Théâtre de l'Atelier en 2011 et de tourner à nouveau en région, pour quelques dates, l'année suivante, attirant un public nouveau, moins connaisseur de l'œuvre de Koltès et du théâtre en général.

6 Anita Picchiarini fait représenter cette pièce de 1971 au Théâtre de la Tempête, en 2003.

7 Ces deux spectacles ont été réalisés avec des acteurs en troisième année de formation au Centre National Supérieur d'Art Dramatique et à l'École Régionale des Acteurs de Cannes.

8 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 66.

9 Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, p. 106.

avec Claude Stratz est du même ordre. En témoignent les différents scénarios qu'il rédige afin d'améliorer l'enchaînement des scènes de *Quai ouest*, versions qu'il soumet à l'assistant de Patrice Chéreau avec une fébrilité que l'intéressé commente en ces termes : Koltès possédait « une conscience très […] aiguë comme ça et même obsédante de comment une pièce s'écrit-elle ? Et jusqu'où on peut pousser ces limites-là ? Est-ce qu'il faut tenir compte des unités de lieu, de temps ? Et d'action ? Jusqu'à quel point on n'y échappe pas ? Jusqu'à quel point on peut les bousculer[10] ? » Entre contrainte et liberté, la relation que Koltès entretient avec le théâtre est complexe. S'il prétend régulièrement lui préférer le roman, il n'en énonce pas moins ce constat : « Je suis toujours fâché avec le théâtre, et j'y reviens toujours[11]. » *Dans la solitude des champs de coton,* dialogue qui semble emprunter sa forme à la fugue musicale, ravive son goût pour le genre dramatique, après l'épreuve qu'a constituée la rédaction de *Quai ouest* : « À cause de la dramaturgie, la proportion du plaisir et de la difficulté, il y a un moment où ça bascule, et c'est navrant. C'est marrant de temps en temps de se remettre à écrire sans souci, juste pour le plaisir d'écrire. J'avais oublié que je pouvais en avoir. Et là, je l'ai retrouvé[12]. » La traduction du *Conte d'hiver* qu'il opère pour le compte de Luc Bondy apaise elle aussi son rapport au théâtre et influence ses deux dernières pièces : alliant efficacité et liberté, la composition du *Retour au désert* et de *Roberto Zucco* lui permet de raconter une histoire propre à satisfaire les attentes du spectateur sans renoncer aux audaces formelles (« flash-back, sauts dans le temps, "quelques mois plus tard[13]…" »), qu'il juge indispensables à son épanouissement artistique.

L'équilibre qu'il parvient à instaurer dans plusieurs de ses pièces, sans jamais figer son processus créateur en un système ou une recette, relève tout autant d'un savoir dramaturgique que d'un goût viscéral de l'expérimentation, de la découverte, de la nouveauté. S'il puise avant tout en lui ce penchant pour une érudition dénuée de pédantisme, l'éducation jésuite qu'il reçoit durant huit ans au collège Saint-Clément contribue sans doute à renforcer sa singularité : dans cet établissement où le *Ratio Studiorum*[14] est encore appliqué à la fin des années soixante, la notion d'Humanisme revêt tout son sens. Universaliste, l'instruction qu'on y dispense ouvre l'élève sur le monde, déverse sur lui

---

10 François Koltès, Entretien avec Claude Stratz, propos recueillis en vue du documentaire *Bernard-Marie Koltès, Comme une étoile filante (1948-1989)*, 1995-1996, RPA KOL IN-4 35-38, Bibliothèque-Médiathèque de Metz, p. 187.

11 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 68.

12 *Ibid*, p. 75.

13 *Ibid*., p. 57.

14 Le *Ratio Studiorum*, dont le titre complet est *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*, est publié à la fin du seizième siècle et définit le système éducatif jésuite : « Cet ouvrage détaille le rôle du maître, pris dans son acception intellectuelle et religieuse ; il édicte de nombreux principes intangibles et permanents : le principe d'autorité, celle-ci devant s'exercer de manière paternelle, au nom de Dieu ; le principe d'adaptation, avec la nécessité de discerner les capacités des élèves et les influences souhaitables au cours du développement ; enfin le principe d'activité s'opposant ainsi aux cours magistraux administrés à des auditeurs passifs. » (Claude Buttner, Christian Jouffroy, André Michel, Nicolas Stauder et Eugène Votz, avec la participation de Pierre-Édouard Wagner, *Saint-Clément Metz*, Metz, Éditions Gérard Klopp Éditeur, 1994, p. 121-122).

un savoir immense, qui ne se borne pas à une seule approche théorique et livresque mais l'incite, au contraire, à la pratique, en stimulant ses sens et son imagination au gré de travaux d'écriture d'une grande créativité : répartis selon le projet choisi en petits groupes ou « académies », les élèves prennent un texte pour support d'une réflexion morale, sociale ou esthétique qui se traduit parfois par une représentation publique. L'un des enseignants de cet établissement, François Hertzog, se remémore en 1983 les réalisations effectuées par les adolescents au moment où Koltès y faisait ses classes : « Il fallait monter aussi un spectacle : place à l'écrit – place aussi à l'expression orale et même à la réexpression [*sic*]. […] Comment oublier le débat sur la Vérité – avec les parents – le procès de Tartuffe[15] ? » L'exercice spirituel lui-même, au centre de cet enseignement, conçoit le texte religieux comme le support d'une représentation toute personnelle, la matière d'une rêverie, d'une mise en espace mentale dont le théâtre, et plus largement l'écriture, est le prolongement naturel. Spécialiste de la compagnie fondée par Ignace de Loyola, Jean-Marie Valentin le rappelle :

> […] le moyen le mieux assuré de bien méditer consistera à se choisir une histoire, c'est-à-dire un épisode du Nouveau Testament relatif au Christ ou un passage de la vie des saints, à en parcourir à nouveau le déroulement, à faire surgir les divers acteurs « avec leurs paroles, leurs actions et leurs passions ». L'activité spirituelle se confond, sans toutefois s'arrêter définitivement à elle car elle vise le cœur du mystère, avec une scène où l'histoire concentre sa puissance d'expression. […] Ce ne sont pas seulement les thèmes spirituels des *Exercices* que l'on pourra retrouver dans la littérature des jésuites. C'est la démarche elle-même qui favorise l'emploi universel de l'image et fonde une pratique[16].

Cette éducation poétique – au sens littéral du terme – donne accès à l'infini et nous permet de discerner la cohérence de l'univers de Koltès sous le caractère apparemment disparate des éléments qui le composent, du jeu animal de John Travolta aux compositions de Bach, des poèmes de Rimbaud aux films de Bruce Lee, de la *capoeira* aux métaphores conradiennes, de la foi chrétienne de son enfance au communisme non moins ardent de sa jeunesse.

Ce goût de l'éclectisme, qui par le jeu des associations lui fait percevoir le lien ténu entre des données *a priori* sans rapport, le pousse à un jeu constant avec les codes, avec les modèles, qu'il réinvente. C'est ce que nous avons choisi de mettre en lumière au cours du colloque « Lire et jouer Koltès aujourd'hui » qui s'est tenu les 16 et 17 juin 2011 à l'Université de Provence (Aix-Marseille Université). La dramaturgie et l'intertextualité s'en font l'illustration. Si aucune étude collective n'avait pour l'heure donné lieu à une synthèse de cet ordre dans le premier domaine, la bibliothèque de Koltès avait en revanche déjà été explorée en 2002, sans que soit toutefois abordée aussi clairement

15 *Ibid.*, p. 182.

16 Jean-Marie Valentin, *Les Jésuites et le théâtre (1554-1680), contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint Empire romain germanique*, Paris, Éditions Desjonquères, coll. « La Mesure des choses », 2001, p. 34.

la manière dont ses pièces se jouent des références littéraires, religieuses, culturelles et populaires dont elles se font l'écho[17].

La dramaturgie koltésienne détourne les règles du théâtre et les dépasse. Pour qui a en tête la genèse de *Quai ouest*, il apparaît, comme l'analyse Michel Corvin, que la donnée canonique n'est pas pour cet auteur le personnage, comme dans le théâtre psychologique, mais bien l'espace, qui met en présence des protagonistes incompatibles, entraînant de fait leur inévitable affrontement : « J'ai eu l'envie d'écrire une pièce comme on construit un hangar, c'est-à-dire en bâtissant d'abord une structure, qui va des fondations jusqu'au toit, avant de savoir exactement ce qui allait y être entreposé ; un espace large et mobile, une forme suffisamment solide pour pouvoir contenir d'autres formes en elle[18]. » Tributaire du cadre de l'action et de la boîte scénique, l'espace n'en épouse pas moins les contours inassignables de l'utopie, de cet ailleurs essentiel, de ce non-lieu que les personnages posent en avant d'eux-mêmes, dans leur imaginaire. Arnaud Maïsetti prend pour objet de son article cette tension, en la rapprochant du concept d'*aura* forgé par Walter Benjamin. Il montre ainsi qu'elle fabrique le récit des pièces de Koltès, selon une dynamique de point de fuite et de décentrement qu'il étudie en interrogeant le politique à l'œuvre dans cette écriture. Dynamique qu'atteste le statut tout à fait original octroyé à la didascalie : Benoît Barut montre qu'à rebours des dramaturges du XX^e^ siècle dont l'évolution témoigne d'une implication de plus en plus experte dans la sphère du spectacle, Koltès n'a de cesse d'éloigner son texte de régie de la scène réelle pour permettre à la pièce de déborder sa seule effectuation sur le plateau.

Conférant à l'espace une importance déterminante dans sa poétique, à la différence de la norme aristotélicienne qui accordait le primat à la fable, ce théâtre renoue toutefois, selon Marie-Claude Hubert, avec la tragédie de la vengeance, observable dans *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, *Le Retour au désert*, *Roberto Zucco* et *Combat de nègre et de chiens*. C'est cette pièce-ci que Michel Bertrand étudie, en soulignant l'ambiguïté tragique de la *fabula* qui répartit les rôles par avance en fonction de la couleur de la peau de ses protagonistes, n'était le personnage de Léone, qui vient brouiller les cartes tout en révélant le jeu de ses partenaires. Violent, cet univers n'en est pas pour autant lugubre, comme s'en est si souvent défendu Koltès : « […] je voudrais que les spectateurs aient du plaisir avec mes pièces. […] les sourires, les rires, les applaudissements du public, je les prends[19]. » Rares sont pourtant les travaux qui ont souligné la dimension comique de cette œuvre[20]. C'est pourquoi je me suis attachée aux aspects qui, de la mise à distance du pathos

17 Voir Jacques Deville (éd.), *La Bibliothèque de Koltès, Réécritures et métissages*, Actes des 2^e^ Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès, organisées en octobre 2002, Metz, Bibliothèque-Médiathèque de Metz, 2004.

18 Bernard-Marie Koltès, *Un hangar à l'ouest (notes)*, *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990/2001, p. 125.

19 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 73.

20 La Biennale Koltès qui s'est tenue en octobre 2012 à Metz a depuis développé cette question en consacrant plusieurs communications au « registre comique chez Koltès » (Colloque international « Du style à l'œuvre en passant par le registre », 18 et 19 octobre 2012, Université de Lorraine/Université de Haute-Alsace, Metz).

au recours à des motifs grotesques, permettent à Koltès de travestir son anxiété face à la mort en une comédie de la souffrance propre à susciter l'amusement des spectateurs et des lecteurs.

Incapable d'« écrire une scène » s'il ne peut pas « [s]e moquer », il ne fait pas pour autant de ses personnages des fantoches : « Je les aime et je les défends, tous, quels qu'ils soient, et pas plus l'un que l'autre[21]. » Il se distingue ainsi à la fois du théâtre psychologique et des tentatives post-brechtiennes qui atténuent l'individualité des protagonistes : « Demander à des comédiens l'étude profonde de ce qu'ils ont de moins intéressant en eux me paraît aberrant. Ne parlons pas des personnages considérés à la manière de Brecht : si les personnages psychologiques sont petits, ceux-ci semblent inexistants[22]. » *L'Héritage*, pièce de 1972 quelque peu délaissée que Joëlle Chambon remet à l'honneur, témoigne de cette indépendance. Dans ce premier ouvrage écrit sans le recours à un texte matriciel[23], Koltès dessine des figures aux contours singuliers, trait que ses pièces ultérieures accentuent et que soulignent encore les « Carnets de *Combat de nègre et de chiens* », *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*[24] ou les fiches que l'auteur rédige pour chacun de ses personnages. Le langage que ceux-ci adoptent nous éloigne toutefois d'une approche réaliste. S'attachant particulièrement à la question du dialogue, Marie-Hélène Boblet dégage ainsi les raisons qui, de *Procès ivre* au *Retour au désert* – de la prédominance d'une parole solipsiste à celle d'une lutte verbale plus argumentative –, entravent l'épreuve relationnelle de l'interlocution et transforment le langage en objet poétique.

Cette parole, volontiers logorrhéique, Éric Eigenmann l'interroge à son tour, en s'intéressant cette fois à sa dimension rhétorique, héritée du modèle classique et jésuite avec lequel Koltès s'est familiarisé au collège Saint-Clément de Metz. Ce trait, plutôt rare dans le théâtre de la seconde moitié du XX^e^ siècle – marqué par une parole de la quotidienneté –, transparaît notamment dans la présence de nombreux chiasmes, en particulier dans *Combat de nègre et de chiens* et *Dans la solitude des champs de coton.* C'est cette pièce-ci que Jérémie Majorel choisit d'étudier afin de montrer comment Koltès joue avec l'asymétrie des informations, un phénomène fondamental dans les rapports marchands : s'opère en effet dans les propos qu'échangent le Dealer et le Client un glissement du paradigme économique au paradigme éthique de l'asymétrie par l'évidement de l'objet même du *deal*. Deux approches intertextuelles éclairantes que complète l'article de Cyril Desclés : dépassant la simple thématique du lien qui unit le dramaturge à l'Asie par le biais des

21 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit*., p. 69. La citation précédente est extraite de cette même page.

22 Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, *op. cit*., p. 115.

23 Contrairement aux *Amertumes*, à *La Marche* et à *Procès ivre* qui s'inspirent coup sur coup d'*Enfance* de Gorki, du *Cantique des cantiques* dans la traduction d'Henri Meschonnic et de *Crime et châtiment* de Dostoïevski.

24 Paru à l'origine dans *Le Républicain lorrain* avant d'être publié aux côtés de la pièce dans l'édition de 2006, ce court texte aux accents naturalistes relate non sans humour les événements situés avant et après l'action du *Retour au désert.*

films de kung-fu[25], il établit pour sa part une parenté entre la dramaturgie koltésienne et les principes des anciens traités militaires chinois, dont l'objectif essentiel est d'éviter l'affrontement direct. Dans la passion bien connue de l'auteur pour Bruce Lee se laisse ainsi entrevoir sa fascination pour une manipulation de la causalité qui influence son écriture dans la durée. Retranscrivant ou contrefaisant sur le mode scriptural des stratégies commerciales ou martiales, les pièces de Koltès résonnent également des bruits du monde au gré des nombreux proverbes, propos populaires étrangement déformés, qu'y prononcent les personnages : une forme de dialogisme interdiscursif qui n'avait encore jamais suscité d'étude, et à laquelle André Petitjean et Sabine Pétillon se consacrent ici.

Cette stylisation du réel, où le raffinement le dispute au prosaïque, découle également des références littéraires auxquelles recourt Koltès pour brouiller autant que pour éclairer notre appréhension de l'intrigue et des personnages de ses pièces. Ce phénomène s'observe tout particulièrement dans *La Marche*, comme le montre Audrey Lemesle. Ce texte théâtral de 1970 fait entendre deux duos, plus que deux dialogues : celui des époux du *Cantique des cantiques*, qui reprend les paroles de l'Ancien Testament dans la traduction d'Henri Meschonnic, et celui des fiancés, dont Koltès invente les propos en contrepoint, quasi musical, du chant biblique. Spiritualité et matière, fantasme et réel, telles sont les oppositions que peuvent symboliser les quatre personnages de cette œuvre, dont le sens demeure inassignable. *Quai ouest* fait également l'objet d'une attention particulière, tant les sources auxquelles emprunte le dramaturge pour dépeindre la « descente aux enfers » de ses personnages y sont remarquables par leur richesse et la subtilité de leur utilisation. D'Apulée à Ovide, d'Hésiode à Virgile et à Dante, Christophe Meurée met ainsi au jour le substrat mythologique et littéraire sur lequel Koltès édifie cette pièce, pour offrir au hangar new-yorkais et aux personnages qui l'habitent une irréductible étrangeté, une insondable profondeur. Références antiques et renaissantes qui se doublent d'allusions aux notions chrétiennes de faute et de chute que Marie Hartmann examine en s'intéressant plus directement à l'intertexte biblique dont est fait ici un usage habile et subversif. Un lien polyphonique qu'entretient également *Roberto Zucco* avec *Hamlet* : si la traduction par Koltès du *Conte d'hiver* avait donné lieu à plusieurs études, dont celle, remarquable, de Régis Salado[26], aucun article n'avait jusqu'alors pris pour objet la parenté que l'auteur établit dans son dernier écrit théâtral avec cette pièce de Shakespeare. C'est ce à quoi s'attache Yannick Hoffert, pour montrer les échos fragmentaires de l'œuvre élisabéthaine que fait entendre le texte koltésien, sur ce même principe de diffraction poétique où la ressemblance entretenue par les deux ouvrages confère prestige et richesse au plus récent sans jamais en étouffer la singularité et la force.

---

25 Voir à ce sujet Thomas Aufort, « La fascination de Koltès pour Bruce Lee : éloge d'une icône cinématographique, humiliée, fragile et sexy », in Yannick Butel, Christophe Bident, Christophe Triau et Arnaud Maïsetti (éds), *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Leia, Université de Caen, n°18, Berne, Peter Lang, 2010, p. 77-86.

26 Régis Salado, « Koltès avec Shakespeare : hériter, adapter, traduire », *Voix de Koltès*, Anglet, Éditions Atlantica, coll. « Carnets Séguier », 2004, p. 149-167.

Ouverte sur d'autres univers textuels, avec l'infini pour horizon, l'écriture est, pour Koltès, création, recréation, récréation :

> La seule chose qui aurait un sens, ce serait d'aller en Afrique soigner des gens, mais il faudrait être un saint ; tout le reste n'ayant aucun sens, prenons la chose la plus futile qui soit, le faux, la fiction, et faisons-la parfaitement. […] Savoir que le théâtre est totalement inutile et qu'à partir de là il faut le faire le plus parfaitement du monde. Je prends un plaisir fou à le faire et à voir le public y prendre du plaisir[27].

Ce jeu avec les règles du théâtre ou avec un modèle littéraire, il est heureux que les comédiens le pratiquent au contact de ses pièces, destinées elles-mêmes à subir des transformations incessantes : « Les personnages changent entre les mains des acteurs, c'est très beau. Qu'est-ce que la vision de l'auteur ? Je ne crois pas aux problèmes de respect ou de trahison du texte[28]. » Son soutien à Heiner Müller, dont la traduction de *Quai ouest* a été critiquée outre-Rhin en raison des inexactitudes qu'elle comporte – ce dramaturge ne parlait pas un mot de français, comme Koltès ne connaissait pas l'allemand – montre également que le primat pour lui réside dans cette liberté, qui n'est pas désinvolture, d'inventer de nouvelles formes, de se connecter différemment à la littérature, à la langue, au monde.

Ce monde, il l'a parcouru de son regard enthousiaste et critique, il en a recherché, au gré de ses voyages, la pulsation chaotique[29]. Ses pièces sont parcourues de cette tension, de cette inquiétude. À nous d'apprécier l'inconfort qu'elles suscitent, et qui les rend vivantes.

27 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 119.

28 *Ibid.*, p. 66.

29 Outre New York, qui connaît encore une très forte délinquance dans les années soixante-dix et quatre-vingt, il séjourne dans des mégapoles peu sûres, comme Rio ou Mexico, ainsi qu'au Nigeria, un pays africain marqué par la violence, où il passe un mois en 1978. Il se trouve peu après au Nicaragua, en pleine révolution sandiniste.

Une dramaturgie « au pluriel[1] *»*

1 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 97 : « Il n'y a pas chez Shakespeare, de lois d'unité, ni pour le lieu, ni pour le temps, ni pour l'action. Tout cela est au pluriel, chez lui, et en toute liberté. Je crois que la cohérence d'une pièce se trouve ailleurs. Dans l'écriture, en tous les cas. »

Comment l'espace écrit les pièces de Koltès

Michel Corvin
Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

Non seulement l'espace écrit les pièces de Koltès mais l'espace écrit aussi, par l'intermédiaire de Koltès lui-même, la communication que je vous présente.

En effet, dans deux textes essentiels (*Un hangar, à l'ouest*[1] et *Une part de ma vie*[2]) Koltès a dévoilé avec précision et clairvoyance quelle est la genèse de ses pièces, en technicien de la composition dramatique désireux de mettre à l'épreuve son aptitude à jouer avec les formes canoniques du théâtre[3]. Pour ce qui concerne *Quai ouest* : « J'ai eu envie d'écrire une pièce comme on construit un hangar, c'est-à-dire en bâtissant d'abord une structure, qui va des fondations jusqu'au toit, avant de savoir exactement ce qui allait y être entreposé ; un espace large et mobile, une forme suffisamment solide pour pouvoir contenir d'autres formes en elle. […] Alors, bien sûr, ma première idée fut de s'y faire rencontrer deux personnes qui n'avaient aucune raison de se rencontrer, nulle part et jamais. Ainsi sont nés Koch et Abad[4] ».

L'espace donc, comme condition première de la rencontre, est le générateur, par sa nature même (disposition, éclairage, sol, atmosphère qui l'entoure…), des attitudes de ceux qu'ils secrètent. « À la porte du », « le long du », « devant le », « dans le », « à l'intérieur du » hangar évoluent (11 fois) les divers personnages. Un mot-refrain détermine l'usage qu'on en fait : « passer ». Passer au sens premier, concret (p. 30) ; mais passer au sens figuré surtout : pour la jeune Claire passer par le hangar comme l'y invite Fak, c'est risquer d'y passer (au sens familier du terme), de perdre sa virginité ; la défloraison est un rite de passage à l'âge adulte. Y passer pour Koch, c'est réaliser le désir qui l'a amené là, se suicider, passer du côté de la mort. Mais passer de l'autre côté, c'est aussi, pour Charles, « qui vient de nulle part et ne va nulle part », échapper à sa condition actuelle de minable et accéder au paradis des nantis. Sa personnalité et son destin sont déterminés par l'espace qu'il a à parcourir, à son rythme : il « y prendra de toute façon tout son temps ou, si l'on en empêche, on l'empêche tout simplement d'exister ; et ce qu'il y a

1 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990/2001, p. 111 et suivantes.

2 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, Paris, Minuit, 1999.

3 Il procède en cela comme Feydeau : « Quand je fais une pièce, dit-il, je cherche parmi mes personnages quels sont ceux qui ne doivent pas se rencontrer. Et ce sont ceux-là que je mets aussitôt que possible en présence », réflexion recueillie dans *les Nouvelles littéraires* du 30 mai 1931.

4 Bernard-Marie Koltès, *Un hangar à l'ouest*, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 111.

à voir de Charles, c'est précisément le temps qu'il met à aller d'un point à un autre, et la démarche qu'il prend[5] ».

Échec ou réussite que sont la rencontre et le passage ? La rencontre des deux mondes du « haut » (les nantis) et du « bas » (les minables) ne peut que faire fiasco : « La rencontre ne peut pas donner lieu à une noce », et « il faudrait interdire les rencontres » , dit Koch[6]. Pour ce dernier, échec aussi du passage : il n'arrive pas à « passer » (litote commune pour mourir) ; il doit s'y prendre à plusieurs fois pour gagner sa mort ; échec pour Claire qui ne tire nulle jouissance de son rapide coït ; échec pour Charles qui se croira sur le point de passer de l'autre, du bon côté mais se fait tuer par Abad. Abad justement est celui qui ne bouge pas et qui, de son point fixe, contrôle, sans émettre le moindre mot, toute l'agitation des autres. Il est noir, il est le trou noir défini par les astrophysiciens comme un corps extrêmement dense qui n'émet pas lui-même de rayonnement mais qui peut néanmoins être détectable par son action sur son environnement : pôle d'attraction irrationnel et force invisible. Ce qui a fait dire à François Regnault, mots repris à son compte par Koltès : « Abad n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce : c'est la pièce qui est le négatif d'Abad[7] ».

Passer suppose un espace « large et mobile » peu compatible avec la boîte cubique du théâtre à l'italienne. Si *Quai ouest*, *Combat de nègre et de chiens*, *Dans la solitude des champs de coton* sont des pièces de plein air[8], et satisfont au besoin de mobilité, *Roberto Zucco* et surtout *Le Retour au désert* sont des pièces d'intérieur[9], à vrai dire ce n'est pas la caractéristique matérielle d'intérieur ou d'extérieur qui importe : « Ce n'est pas la forme du lieu qui fait la différence, c'est l'usage qu'on en fait et sa fonction[10] ». L'usage, c'est de sortir à toute force du lieu théâtre ou théâtralisé qui ne peut être qu'artificiel, faux et totalement étranger à « la vraie vie » : « Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter. C'est comme le lieu où l'on se poserait le problème : ceci n'est pas la vraie vie, comment faire pour s'échapper d'ici. […] Et l'enjeu du théâtre devient : quitter le plateau pour retrouver la vraie vie[11] ». C'est pourquoi la plupart des personnages sont en situation de passage : ils ne sont retenus dans la pièce,

5 *Ibid*. p. 105.

6 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985, p. 87.

7 *Ibid*., p. 108.

8 Plein air sur lequel Patrice Chéreau avaient surenchéri dans ses mises en scène, en reconstituant dans l'espace clos du Théâtre des Amandiers, pour *Quai ouest*, un quai de Brooklyn avec ses containers et l'eau qui noyait le plateau et, pour *Combat…* en disposant, dans les anciens hangars d'aviation de Bron, près de Lyon, un immense espace sous un pont d'autoroute en construction. Quant à *Dans la solitude…*, Chéreau avait recouru à l'espace nu de l'ancienne Manufacture des œillets avec deux rangs de gradins se faisant face et laissant libre, entre eux, une très vaste aire de jeu.

9 Le désert de la pièce, c'est la province (« C'est du désert provincial qu'il s'agit », dit Koltès dans *Une part de ma vie*, *op. cit*., p. 131) ; la maison est donc la métaphore d'un espace vide. Et cette maison est entourée d'un jardin mystérieux, il y apparaît un fantôme venu d'outre-tombe et il y descend du ciel un parachutiste noir ; toutes choses qui dotent l'espace clos d'une étrange porosité.

10 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit*., p. 56.

11 Bernard-Marie Koltès, *Un hangar à l'ouest*, *op. cit*., p. 119.

dans l'espace délimité qu'est le plateau, que le temps de parvenir à leurs fins, qu'ils s'appellent Mathilde, Fak ou Koch. Ce sont des passants dont la venue (comme dans *La Mouette*, *Oncle Vania* et *La Cerisaie*) a pour résultat de déplacer les lignes figées du lieu où ils arrivent, de les brouiller et par là de provoquer le gâchis.

Il y en a même un, Zucco, dont la raison d'être est, exclusivement, d'échapper à tout lieu : il est, au sens propre et non au sens romantique, une « force qui va » ; il ne fait que passer et sa présence dans des lieux intérieurs (avec les crimes qu'il accomplit pour se débarrasser de ce qui colle à son passé) ne constitue que de brefs retardements de son désir d'ailleurs : tout lui est lieu de passage (métro, rue, chemin de ronde, maison de la gamine, réception d'hôtel, bar de nuit, jardin public, hall de gare, quartier du Petit Chicago). Il est l'homme de nulle part et, du fait qu'il passe, on ne peut le fixer, l'immobiliser, le retenir, fût-ce dans la prison la plus close : il tend à l'invisibilité, c'est son souhait le plus cher[12]. Son objectif est d'échapper à la pesanteur, de s'envoler comme Icare, aspiré par le soleil.

Si Zucco touche au mythe et fait partie de la constellation des héros (avec toute l'ambiguïté que comporte ce mot), d'autres personnages, tout en appartenant à l'humanité commune, se construisent également en termes d'espace. Ou plutôt c'est l'espace qui est à l'origine de la pièce où ils se trouvent : « *Combat de nègre et de chiens* parle simplement d'un lieu du monde. On rencontre parfois des lieux qui sont, je ne dis pas des reproductions du monde entier, mais des sortes de métaphores de la vie ou d'un aspect de la vie[13] ».

De quelle vie s'agit-il? La pièce « parle surtout de trois êtres humains, isolés dans un certain lieu du monde qui leur est étranger, entouré de gardiens énigmatiques[14] ». Et finalement c'est le cri des gardes s'appelant les uns les autres dans la nuit pour s'empêcher de dormir qui a été le déclencheur de l'écriture. L'atmosphère du lieu, inquiétante, insolite, menaçante, avec ses cris et ses bruits, avec ses glissements de bêtes et ses froissements de végétation, est la donnée génétique première. Vient ensuite, dans une construction symétrique et logique, la confrontation et l'affrontement des espaces : celui des Blancs (Horn et Cal), celui des Noirs (Alboury et les gardiens) et celui, médiateur, de Léone : « Dans *Combat de nègre*… il s'agissait déjà de deux mondes, mais qui se parlaient comme au-dessus d'un précipice, le point de vue narratif restant tout le temps du même côté, celui des Blancs, avec seule Léone qui tentait de jeter une corde de l'autre côté ».

De fait la distance entre Horn et Alboury est infranchissable ; il se parlent dans l'ombre, le Noir dissimulé dans les taillis : « Quelque effort que l'on fasse, constate Horn, il sera toujours difficile de cohabiter[15] ». On ne peut mieux dire que l'espace est la métaphore et le support de la communication. Entre Léone et Horn pas davantage de communauté d'espace ; ils ne se rencontrent face à face qu'une seule fois à la séquence 14 (sur une pièce qui en compte 20) ;

---

12 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 36-37 et 79.

13 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 11.

14 Bernard-Marie Koltès, *ibid.*, p. 12.

15 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1983, p. 33.

alors qu'entre Léone et Alboury la communication se fait d'emblée, hors de tout langage, grâce à une communauté d'espace et à un contact physique qui suppriment les distances. Léone essaie bien à la séquence 15 de concilier les contraires en convaincant Alboury d'accepter l'argent de Horn ; sans succès. Elle n'en choisit pas moins de passer de son côté en se scarifiant les joues de marques « semblables au signe tribal sur le visage d'Alboury » (p. 96). Mais bien qu'elle ait choisi son camp, la transmutation/transfusion des espaces ne se fait pas : Alboury la refuse.

Il n'y a pas d'espace heureux chez Koltès, peut-être parce qu'il se manifeste sous la défroque théâtrale et que le théâtre, par essence, est disqualifié pour en restituer les formes et les forces. Les personnages de Koltès, à la ressemblance de leur créateur, ont des « semelles de vent », mais le vent ne souffle pas entre les quatre murs d'une scène. Aporie que Koltès a parfaitement pointée : « J'ai toujours un peu détesté le théâtre, parce que le théâtre, c'est le contraire de la vie ; mais j'y reviens toujours et je l'aime parce que c'est le seul endroit où l'on dit que ce n'est pas la vie[16] ». Cette conscience de l'inanité du théâtre s'ajoute au constat que « le théâtre pèse de tout *notre* poids sur le sol [17] », autrement dit qu'il empêche l'espace de se déployer.

Dans *Le Retour au désert* les données sont simples : Mathilde est comme l'anti-Zucco. Elle ne fait que passer comme lui mais elle, elle a son point de fuite et d'attache, en Algérie ; elle y trouve la réponse à la question que se posait Koltès disant : « Les solutions apparaissent toujours comme devant se jouer hors du plateau[18] ». Sinon « *Le Retour au désert* est une pièce de bagarre entre un frère et une sœur. Cela traite, entre autres choses, d'une bagarre verbale que l'on pourrait comparer à une bagarre de rue ». C'est bien la valeur métaphorique des mots qui sous-tend l'espace de la maison en litige : les mots remplacent les coups pour permettre à Mathilde de s'emparer du territoire de son frère et, par-delà, de tirer vengeance de la ville et de ses notables. Une fois qu'elle a obtenu satisfaction, elle repart dans son lieu, l'Algérie. Dans cette seule pièce souffle un vent de liberté ; dans cette seule pièce l'espace respire et s'ouvre. La tentation icarienne que connaissait Zucco, Édouard, le fils de Mathilde, la connaît à son tour mais avec succès : il ne tombe pas pour s'écraser au sol comme Zucco, il fait un bond sur place et disparaît dans le cosmos ; tandis qu'en sens inverse un grand parachutiste noir descend du ciel et apporte en cadeau de joyeuse arrivée deux jumeaux noirs, nommés Romulus et Rémus, fondateurs, peut-on supposer, d'une ère et d'une civilisation nouvelles. On le constate clairement avec cette pièce : Koltès sait s'amuser avec un imperturbable sérieux qui en a trompé plus d'un.

Humour pince sans rire qui a pour effet de désarçonner l'adversaire à l'aide, souvent, d'une dialectique biaisée où les métaphores d'espace occupent une large place. *Dans la solitude des champs de coton*, deux personnages cherchent, l'un le Client, à défendre le territoire de son intégrité, l'autre le Dealer, à s'en emparer comme il s'empare de l'espace physique de la rue en barrant le passage au Client. Là où la métaphore spatiale joue à plein c'est dans la

16 *Un hangar à l'ouest*, *op. cit.*, p. 120.

17 *Ibid.*, p. 122. C'est moi qui souligne.

18 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 55.

dispersion sémantique des phrases qui, au lieu d'être centripètes et centrées sur un objectif net et clairement exposé, sont centrifuges et partent dans toutes les directions. Cette dispersion est rendue sensible aussi par les faux liens de causalité établis entre les présupposés et les conséquences qu'on (le Dealer essentiellement) en tire ; perceptible encore à la longueur et à la complexité des phrases qui s'enroulent sur elles-mêmes comme des nœuds coulants autour de la gorge du malheureux client.

Deux régimes de réception, totalement opposés, se proposent alors : celui du Client qui, placé sur la défensive et acceptant (ce qui est signe de faiblesse) de venir sur le territoire de l'agresseur, s'évertue, avec un sérieux et une logique de notaire, à contrer des arguments qui frisent l'absurde ; celui du spectateur qui s'amuse de la naïveté bien intentionnée de l'un et de la perversité intelligente de l'autre qui, bien évidemment ne dévoile rien de son jeu, en parfait marchant malhonnête qu'il est. Entre maints exemples on appréciera la façon dont l'objet du désir supposé du Client, tout inconnu qu'il est, est rendu présent et comme palpable par des cascades d'épidictiques (ce, cette, etc.) qui ne montrent rien d'autre qu'eux-mêmes. C'est le triomphe de la parole creuse qui construit son objet dans un espace fictif, celui de l'imaginaire, en se contentant de l'énoncer. L'espace dès lors est une sorte d'écran vide où se projettent des images virtuelles, à charge pour le spectateur de leur donner la consistance qu'il voudra. Car au bout du compte, le client du Dealer c'est le spectateur et l'échange se fait dans l'espace ouvert du lieu indéfini où la parole de l'un atteint l'oreille de l'autre. Le désir du Client c'est le spectateur qui lui donne un nom et qui, de la sorte, descend mentalement de son gradin pour s'affronter au Dealer. L'espace mental possède du coup un pouvoir d'attraction bien supérieur à tout espace concret.

Koltès fait du théâtre : les espaces qu'il construit sont visibles et mesurables mais ils sont traversés par des champs de force qui en changent complètement la nature. Ils sont le lieu de tensions permanentes : agression, invasion (Alboury), menace (Charles et Abad à l'égard de Koch), éviction de l'un par l'autre dans *Le Retour au désert*, conquête mentale du territoire de l'autre avec les duettistes de *Dans la solitude*. Là se situe le classicisme de Koltès avec, de plus, une liaison beaucoup plus intense que chez les classiques entre les personnages et l'espace. Chez Koltès leur lieu définit leur être : je suis ici, donc je suis ; tu es chez moi donc je t'expulse, t'avale ou te tue ; c'est le caractère physique du lieu qui détermine, d'abord, mais d'abord seulement, son sens ; lequel, ensuite, s'ouvre à tous les possibles interprétatifs. Là est la modernité du classicisme de Koltès.

Bernard-Marie Koltès – Utopies politiques
« Il faudrait être ailleurs »

Arnaud Maïsetti
Université Paris VII-Paris Diderot, CERILAC TLESH

> « J'ai oublié tout mon devoir humain pour le suivre. Quelle vie !
> La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde. »
> Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*

« Ici, je n'arrive pas à te dire ce que je dois te dire, il faudrait être ailleurs[1] » – la phrase du locuteur de *La Nuit juste avant les forêts* ne cesse de revenir sur cette obsession, sa joie et sa douleur : elle sera, ici, mon obsession. La phrase dit sur le plan dramaturgique, poétique et politique une loi du théâtre de Koltès : celle du décentrement, du point de fuite, de l'utopie – entendu ici au sens le plus pauvre, ce non-lieu qu'on pose en avant de soi, qu'on invente pour mieux le désirer, le peupler dans la parole et l'imaginaire : l'ailleurs inapprochable.

Ici, je n'arrive pas à te dire – car ici est toujours l'endroit où la parole ne peut être possible. *Te dire ce que je dois te dire :* toujours ici est l'endroit où l'on dira que la parole ne saurait être possible : et l'espace circonscrit d'une parole qui n'est pas celle qui *doit* se dire. Une parole seconde, donc, par rapport à une parole première soufflée, inouïe, jamais prononcée : parole seconde qui devient la première en ce qu'elle appelle la parole véritable tout en disant l'impossibilité de rejoindre – trace d'un effacement, non pas signe d'une réalisation. *Il faudrait être ailleurs :* redire cela encore et encore, *il faudrait être ailleurs*, suffit sans doute à rendre l'ailleurs plus désirable, la parole possible, et *peut-être, son éternité* – ainsi que l'ouvre la vertigineuse fin de *Prologue*, et comme le produit l'absence de point de final de la phrase-langue de *La Nuit juste avant les forêts*, récit interrompu plus qu'achevé.

Paradoxe étrange de cet ailleurs énoncé, de ce présent dérobé, mais paradoxe évident dans son exposition sur scène, complexe si on veut l'expliciter (« pour moi-même, c'est dur pour tout bien comprendre, sans rien mélanger » – oui, *quel fouillis, camarade*) – paradoxe qui fait se dresser la condition du théâtre dans le désir de l'abolir. Paradoxe, ou dialectique d'un proche et d'un lointain qui rend compte d'une violente tension dans l'écriture dramaturgique, signe d'un arrachement toujours en instance, d'une blessure entre la scène et son contraire, ce contraire que Koltès nomme la vie, c'est-à-dire l'ailleurs, ou, avec Rimbaud, *l'absence*.

1 Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988, p. 47.

Partant de cet *ici* (et *maintenant*) – oui, il faudrait partir de cet *ici* et *maintenant*, en finir avec lui : mais d'abord faut-il le traverser –, je n'oublie pas qu'il est le temps et le lieu de ce théâtre, de son écriture. Et relisant ici les textes depuis *La Nuit juste avant les forêts* jusqu'à *Roberto Zucco* à partir de ce désir d'ailleurs et de l'impossibilité du ici et maintenant, ce mouvement en somme d'une parole qui ne peut se faire que là où elle est impossible, m'est apparue une multitude d'ailleurs ainsi désirés, d'arrière-mondes désirables, à chaque fois différents, mais tous semblables dans leurs articulations avec ce proche et ce lointain : arrière-mondes lointains et inapprochables vers lesquels aller, malgré tout – le plateau ou le lieu du drame n'étant que l'endroit où en nommer le désir, et le brûler peut-être en le nommant, s'y brûler.

Ce *lointain inapprochable*, ces arrière-mondes, espaces utopiques qui sont la fabrique conjointe du théâtre et de la parole, je l'appellerai ici avec Walter Benjamin *l'aura*[2] – et c'est ainsi la quête de l'aura dans l'écriture et la scène de Bernard-Marie Koltès que je propose ici : sachant trop bien qu'*ici*, il sera impossible de le dire, évidemment, et qu'il faudrait être ailleurs, « comme assis dans l'herbe ou des choses comme ça, qu'on n'ait plus à bouger, tout son temps devant soi, avec l'ombre des arbres[3] ».

L'aura des forêts – Possibilités de l'ailleurs

La Nuit juste avant les forêts, je l'ai déjà évoqué, est tout entier construit avec en arrière-plan, ou en avant de lui, ce lointain absolu : c'est-à-dire détaché, ou pour mieux dire, arraché, manque éprouvé d'un lieu sans jamais l'avoir vu : et qu'il faudrait rejoindre. Parmi les nombreuses raisons qui font de ce texte le premier que Koltès ait reconnu, peut-être qu'il y a avant tout la justesse reconnue comme telle par son auteur de ce coup de force, d'une reconnaissance immédiate entre le locuteur et l'homme qui dans la pièce passe, entre la scène et son spectateur, le texte et son lecteur, reconnaissance qui fonde la densité de ce texte, jonction donc d'une situation de parole et d'une position dans le monde, jonction qui a rendu évident le constat d'une origine, non pas première (ce n'est évidemment pas le premier texte) – écriture qui a rendu possible à la fois les textes suivants, mais aussi peut-être, plus étrangement, les textes précédents. Par exemple, l'autre nuit, *La Nuit perdue*, le film de 1973, est aussi de manière spectaculaire une plongée dans l'aura à double fond que constituent le rêve et ses désirs, et c'est bien parce que la Nuit est *perdue* qu'elle peut se dire, se rêver, se laisser voir et se dérober à nouveau, infiniment.

Ici, la nuit est différemment perdue, au sens où l'on s'est perdu dans cette nuit : et comment en sortir ? – peut-être en la racontant, et l'échangeant : éprouvant littéralement ce *change du dehors*, dont parle Christophe Bident : « *Changer de dehors* devient alors le seul dehors possible : dehors jamais fixe, jamais donné, toujours présent dans son seul mouvement de change[4]. »

---

2 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p. 464.

3 Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, *op. cit.*, p. 47.

4 Christophe Bident, *Généalogies*, Tours, Farrago, 2000, p. 41.

Quel est ce dehors à échanger, et contre quel autre dedans ? Quel est l'aura que le texte appelle, que le locuteur, dans la nuit où il est plongé, désire ? De quoi, en somme, ces forêts sont-elles le nom, le lieu et la formule de quel désir, et de quel ailleurs ?

L'ouverture du texte est construite selon la double opposition du mouvement et de l'immobilité : le mouvement pour le locuteur, l'immobilité pour les autres : et entre les deux, à l'intersection, dans l'angle de la course, l'interception de celui qu'on saisit pour lui dire : du feu, camarade (« même si ce n'était pas tant pour fumer que je disais : du feu, camarade[5] »). C'était davantage pour lui dire : qu'il a à lui dire quelque chose. Et cette chose, évidemment, ne sera jamais dite : l'idée du syndicat international (« pour la défense des loulous pas bien forts… ») n'étant qu'un moyen, il me semble, de dire cette chose : demeurée suspendue, soufflée, inouïe. Ainsi, toujours le langage sera le miroitement à la fois d'une surface qui se dérobe, et d'une profondeur qui se creuse encore, le secret d'un secret sans fond, dont le fond serait le secret lui-même, soustrait : et cette dialectique peut-être infinie (le texte ne s'arrête pas) laisse voir un dehors de la langue qui ne se résout pas sans s'annuler – comme « cette infinité de cercueils pharaoniques emboîtés les uns dans les autres et destinés à tromper le regard ; et que vouloir profaner le mystère de cette tombe conduirait probablement l'explorateur à découvrir une dernière boîte renfermant quelques cendres mortes et dépourvues de sens[6] ».

L'immobilité appartient à l'ici et maintenant de cette nuit : ici, où sont « les cons qui stationnent[7] », tandis que celui qui parle, « étranger tout à fait[8] », voudrait s'enfuir, évidemment, se dérober à cette nuit dressée comme un mur entre lui et les forêts, l'ailleurs où il faudrait aller pour s'immobiliser : et cet ailleurs se situe presque entièrement dans l'image de la forêt, des arbres, de l'ombre, l'herbe dont je parlais tout à l'heure et qui ne cesse de revenir dans les mots du locuteur pour figurer cet arrière-monde : « il faut que l'on trouve l'herbe où on pourra se coucher, avec un ciel tout entier au-dessus de nos têtes, et l'ombre des arbres[9] » ; « je veux de l'herbe, l'ombre des arbres[10] ».

Virtuosité intuitive de cette écriture non pas savante, qui n'expose pas sa rhétorique comme telle, mais déploie une sorte d'énergie décentrée, une vitalité affolée, et comme *d'instinct* : l'homme descend, court, cherche à aller ailleurs : parle de cet ailleurs.

Alors cette image, la première, donc, que j'expose ici, le premier arrière-monde énoncé comme tel, surgit : les forêts du Nicaragua, aura fabuleuse qui est l'horizon de ce texte, sa fin, son *impossible* (au sens peut-être où l'entend Rimbaud dans *Une saison en enfer*, dans le chapitre « L'Impossible » : « J'ai

5 Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, *op. cit.*, p. 12.
6 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985, p. 106.
7 Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, *op. cit.*, p. 7.
8 *Ibid.*, p. 11.
9 *Ibid.*, p. 11 et p. 55.
10 *Ibid.*, p. 51.

eu raison dans tous mes dédains : puisque je m'évade ! Je m'évade[11] ! »). Car demeure une impossibilité fatale, sorte de tragédie du récit : quand on se retrouvera ensuite là-bas, cet ailleurs deviendra un ici, un maintenant : impossibilité d'en finir – on pourra seulement le dire (ou plutôt : seulement ne pas le dire : seul, « seul, comme on ne peut pas le dire ») : double mouvement fatal parce que ceux de là-bas, du Nicaragua, sont poussés à venir ici, quand lui sera là-bas, étranger, de plus en plus étranger, s'établira dans l'ici ainsi obtenu. Le monde aura basculé et les deux pôles de l'ailleurs et de l'ici auront été inversés[12]. Le texte peut-être recommencera : l'ailleurs devenu ici se reformulera pour se projeter dans son ailleurs… L'écriture aura trouvé le manque dans lequel dire le désir – si l'écriture est cet « amour du désir demeuré désir[13] » –, et de la même manière que le silence de l'autre permet de relancer la parole sans cesse, c'est cet ailleurs dérobé qui permet de dresser l'ici et maintenant dans l'urgence de le fuir.

Étrange contingence d'un titre : la pièce s'appelait, pendant son écriture, *La Nuit juste avant les forêts du Nicaragua* – on sait que, pour des raisons de place sur l'affiche, le nom exact du pays fut enlevé, et que Koltès fut séduit par le retranchement de ce mot : peut-être parce que ce *retrait* de l'espace donné comme ailleurs figure bien le mouvement entier du texte, son écriture, et sa diction : un espace qui se soustrait, mais dont la soustraction appelle précisément son désir, l'énigme dont la solution ne résiderait qu'au pas qui l'emporterait.

Les forêts du Nicaragua sont l'aura singulière de ce texte – et demeureront comme la structure décentrée de l'écriture : ce mouvement d'appel. Avec Benjamin, je qualifie l'*aura* de bizarre, étrange tissage, « ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit » – singulier tressage d'espace et de temps, c'est « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-elle[14] ». Le rêve de trouver la forêt, « quelque chose comme de l'herbe au milieu de ce bordel[15] », apparaît comme lointain, avant de s'effacer dans la formulation impossible des mots, puisque les mots ne diront que l'immobilité de ce lieu, quand ce lieu est pour toujours le lointain inapprochable et horizontal, horizon pur. C'est pourquoi à la fin, ne reste que l'impossible, et l'ivresse de la langue-phrase, et le monde dehors, qui continue de tomber dans l'immobilité sale de sa verticalité : « et le reste, de la bière, de la bière, je ne sais toujours pas comment je pourrais te le dire, quel fouillis, quel bordel, camarade, et puis toujours la pluie, la pluie, la

---

11 Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*, Paris, Flammarion, 1989/2005 (éd. J.-L. Steinmetz), 1989/2005, p. 133.

12 Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, *op. cit.*, p. 48-49.

13 René Char, *Fureur et Mystère*, Paris, Gallimard (Poésie / Gallimard), 1962/1967, p. 73.

14 Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, 1931, repris *in Œuvres II*, Paris, Gallimard (Folio), 2000, p. 311. J'emprunte ici en la modifiant la traduction de Maurice de Gandillac qui traduit l'expression par « une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il ». Depuis, les traductions récentes corrigent l'erreur manifeste – c'est bien l'apparition qui est proche, et non le lointain, par essence, pour W. Benjamin, inapprochable. Voir les travaux de André Gunthert dans *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996 : <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/04/20/686-petite-histoire-de-la-photographie>.

15 Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, *op. cit.*, p. 63.

pluie, la pluie[16] ». La bière, l'impossible, la pluie – et demeure finalement au terme de la parole ce mot de *camarade* : la relation comme utopie terminale ? L'éthique, comme point de fuite ultime de l'écriture.

En effet, le seul lieu où cette utopie a lieu, c'est précisément *dans* le texte : dans la parole donnée, concédée, offerte – son présent, son don ; et ainsi, dans le geste de la main qui saisit celui qui passe parce qu'on l'a reconnu semblable, aussi léger que soi, perdu dans un désœuvrement identique. Lui dire cela ne suffit pas à réduire la blessure, mais permet peut-être d'en localiser la plaie, dire un peu la joie du partage ainsi arraché. Si le texte est une boucle qui commence là où il s'achève, dans la course affolée, c'est bien parce qu'il finit aussi là où il recommence, les mots qui disent la rencontre, lieu infini de l'utopie, l'*aura* ouverte de la relation à venir – quand bien même ce lieu, l'espace du monde où aura lieu sa réalisation n'est pas nommable, puisque ce qui compte, c'est comment nommer, comment la relation passe et s'échange dans le mot qui l'établit.

L'aura musicale – *étouffées, lointaines […] quelques mesures de musique…*

Il y a d'autres traces d'aura, ce monde d'herbe et d'ombres au lointain désirable dans les textes de Koltès : je dirai même qu'il serait possible de faire de ce mouvement de décentrement et de fuite une loi quasi physique de l'écriture (même si elle se déploierait à chaque fois différemment). L'on trouve même une sorte de réécriture décentrée, par écho lointain, inapprochable donc, de l'aura singulière de *La Nuit juste avant les forêts* dans *Quai ouest*. Cet écho n'est pas un texte de Koltès – quoique. Il s'agit de la seconde épigraphe : les paroles de *Resting Place* (le cimetière, ou est-ce plutôt l'endroit où se reposer, se poser) de Burning Spear, extrait de l'album *Marcus Garvey*, daté de 1976. Koltès connaissait donc ces paroles, sans doute, en 1977 : « I would like to see the shade and tree / where I can rest my head. » En fait, les mots écrits ici ne sont pas ceux de Burning Spear : mais comme leur écho déformé. Les paroles véritables (en tout cas authentiques) sont celles-ci : « I would like to see the broad shaded tree / Just I can rest my head underneath. »

Je rêve un peu à ce geste qui a fait déplacer la réécriture (marginale, anodine – essentielle peut-être) : la première hypothèse serait celle d'une modification volontaire – qui aurait donné lieu à une sorte de traduction presque littérale de certains passages de *La Nuit juste avant les forêts*, ceux que j'ai cités plus haut, par exemple : « il faut que l'on trouve l'herbe où on pourra se coucher, avec un ciel tout entier au-dessus de nos têtes, et l'ombre des arbres[17] » –, une traduction via l'ailleurs anglais (et l'ailleurs politique, l'ailleurs si familier cependant, que constitue le reggae pour Koltès : « mes racines, dit-il, sont au point de jonction de la langue française et du blues » : est-ce que le reggae n'est pas, lui, au point de jonction de l'Afrique et de la musique américaine ?).

16 *Idem*.

17 *Ibid*., p. 55.

Décentrement de sa propre écriture pour la réécriture d'une autre pièce, par le passage, l'altération de la langue première sous le régime de l'altérité radicale : la musique, l'anglais, le reggae – altérité jusqu'à l'attribuer à cet autre, soi-même rêvé, soi-même comme impossible : Burning Spear.

Autre hypothèse, autre aura, autre rêve que je formule à voix haute : Koltès aurait écrit ces *paroles*, comme on dit, à *l'oreille*, dans l'approximation, certes, mais dans cette inexactitude, ce que ces mots gagnent en justesse dépasse largement son authenticité première, parce qu'elle porte trace d'une écriture qui serait la sienne, réappropriée. L'aura déformée. Ces mots de Burning Spear nous parviennent peut-être au début de *Quai ouest* comme depuis les vitres ouvertes d'une voiture qui passerait, au lointain inapprochable – et ce serait, en cela, dans le geste de les réécrire, qu'on arracherait un *home* :

> J'ai longtemps cherché à ressentir cette émotion dont j'avais entendu parler, qui est celle qu'éprouve l'homme qui rentre à la maison. Bien sûr, je ressentais vaguement quelque chose dans le genre, en rentrant à Paris après un voyage, mais je trouvais ce sentiment plutôt con et superficiel, en tous les cas, il n'y avait pas de quoi en faire des histoires. Un jour – je ne sais, vraiment plus où, très loin de Paris, dans un milieu plutôt hostile et fermé –, tout à coup, venant d'un bar ou d'une voiture qui passait, étouffées, lointaines, j'ai entendu quelques mesures d'un vieux disque de Bob Marley ; j'ai alors poussé une sorte de soupir, comme les propriétaires terriens, dans les livres, en poussent en s'asseyant le soir dans un fauteuil, près de la cheminée, dans le salon de leur hacienda. Et n'importe où maintenant, à entendre, même de loin, *Rat Race* ou *War*, je ressens l'odeur, la familiarité, et le sentiment d'invulnérabilité, le repos de la maison[18].

« Étrange tissage d'espace et de temps », écrit Benjamin pour définir l'aura : n'est-ce pas cela dont il est question ici, écrit chez Koltès en terme de processus et de mouvement : « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-elle », lointain entr'aperçu, arraché comme pour toujours, reconquis dans le désir d'un ailleurs, d'un lointain, d'un passé reconquis au futur ?

L'enjeu du théâtre – *comment faire pour s'échapper d'ici ?*

C'est à propos de *Quai ouest* que Koltès définira sa conception du théâtre (du moins, au moment de la mise en scène de *Quai ouest*…), tant commentée, si complexe et paradoxale, et qui me paraît relever de cette esthétique de l'aura telle que je l'ai approchée jusqu'à présent :

> Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire que les personnages ne cessent d'envisager de quitter. C'est comme le lieu où l'on se poserait le problème : ceci n'est pas la vraie vie, comment faire pour s'échapper d'ici. Les solutions apparaissent toujours comme devant se jouer hors du plateau, un peu comme dans le théâtre classique. L'automobile, pour nous qui sommes de la génération du cinéma, pourrait alors être, sur un plateau, le symbole de l'envers du théâtre : la vitesse, le changement de lieu, etc. Et l'enjeu du théâtre devient : quitter le plateau pour retrouver la vraie vie. Étant bien entendu que je

18 Bernard-Marie Koltès, *Prologue*, Paris, Minuit, 1991, p. 119.

> ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part, et si, quittant finalement la scène, les personnages ne se retrouvent pas sur une autre scène, dans un autre théâtre, et ainsi de suite. C'est peut-être cette question, essentielle, qui permet au théâtre de durer[19].

De fait, *Quai ouest* est la grande pièce des arrière-mondes, celle qui ne cesse de dresser des réalités possibles et impossibles à rejoindre : et toute la dynamique de la pièce est celle d'une sortie, d'un mouvement de dégagement : *il faudrait être ailleurs*, c'est ce que ne cesse de dire chaque personnage, rêvant chacun à un ailleurs différent.

L'aura de Koch, c'est bien sûr sa propre mort : et quand on lui impose d'exposer ses raisons, il est évidemment incapable de se justifier, car son ailleurs est une décision qui l'emporte au-delà de toutes raisons et le définit ; l'arrière-monde de Fak, le désir dans sa brutalité sexuelle, un là-bas au trajet précis : c'est le « passe là-dedans » répété à Claire, voile à peine métaphorique de la violence du corps, mais qui doit prendre corps justement dans une trajectoire de secrets et de promesses : « si tu passes là-dedans avec moi, je te parlerai de quelque chose à propos de quelque chose dont je te parlerai si on passe tous les deux là-dedans[20] ». L'ailleurs rêvé par Charles est d'autant plus intéressant qu'il semble vouloir faire le trajet inverse du locuteur de *La Nuit juste avant les forêts* : Charles rêve de rejoindre l'autre rive, de trouver un patron, et travailler à l'usine – « et l'usine, moi, jamais[21] » – ; lui voit tout de suite la jaguar comme sa voie de sortie.

> De l'autre côté, là-bas, c'est le haut ; ici, c'est le bas ; ici même, on est le bas du bas, on ne peut pas aller plus bas, et il n'y a pas beaucoup d'espoir de monter un peu. Le plus haut qu'on montera, de toute façon, on ne sera jamais rien d'autre que le haut du bas. C'est pour cela que je préfère changer de côté, moricaud, je préfère aller là-bas ; je préfère être, là-bas, le bas du haut qu'ici, le haut du bas. Cherche pas à comprendre[22].

Quand, au contraire, dans *La Nuit juste avant les forêts*, on essayait par tous les moyens de chercher à être compris, au risque de la complexité exposée : ici, la clarté médiocre de l'ambition se résume à des jeux d'ascension sociale de parvenus, et les jeux d'ailleurs se rabattent à une scénographie théologico-sociologique parodique et dégradée, de *haut* et de *bas*, d'*ici* et de *là-bas*.

Je m'attarde plus précisément sur l'aura de Cécile – dont l'ailleurs figure étrangement son origine : *Lomas Altas*, les *Collines Hautes*. Cécile désire par tous les moyens sortir d'ici : c'est qu'elle se trouve déjà dans un monde coupé, et qu'elle se trouve arrachée à sa terre – sorte de nostalgie d'une vie ancienne, presque mythique, où la vie était possible. Mais puisque nous sommes au théâtre, et un théâtre qui ne se résout jamais en formulations psychologiques, le trajet de retour ne peut se faire que dans le mythe, son récit utopique – le récit comme utopie – et dans la langue. La mort de Cécile est ce parcours,

19 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990/2001, p. 133.

20 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 25.

21 Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, *op. cit.*, p. 19.

22 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 60.

sur quelques lignes, d'un retour à l'origine qu'elle va situer cependant au-devant d'elle : sa trajectoire fabrique dans la parole la mort comme origine, parole dont l'enjeu est de retrouver une maternité au sein du verbe : la mort comme processus visant à se donner naissance dans la mort – et pour Cécile, ce verbe ne peut être que d'insulte et de malédiction. Ce sont les derniers mots de Cécile, en espagnol, sa langue maternelle, puis en Quechua, la langue maternelle de sa terre :

> Pourquoi Maria[23], dis moi : pourquoi avoir forniqué avec un chacal aux yeux rouges et m'avoir fait naître ? Dis-moi, Dolorès, mère de Maria[24], dis-moi pourquoi avoir forniqué avec un chacal et avoir accouché de Maria ?

Et Cécile de continuer sa généalogie maudite – remontant dans la parole les origines de sa naissance : le secret de sa mort à venir qui s'accomplit ainsi dans l'utopie du verbe.

Conjonction de l'ici et de l'ailleurs – la geste de Roberto Zucco

Tant d'autres ailleurs dans ces théâtres et ces récits (l'ailleurs ne me semble pas configurer seulement l'espace de la scène, le plateau, mais aussi toute une conception de l'écriture du récit…), de *Dans la solitude des champs de coton* – autre nuit, autre coin de rue, autres désirs – à *Prologue* (Babel de la Nuit triste), ou *Nickel Stuff* (la ville sous la ville…), mais je vais prendre un dernier exemple, pour tâcher de voir comment il pourrait figurer une somme, d'écriture et de vie, dans sa contradiction, sa violence et sa joie – capable de dépasser les oppositions entre ici et ailleurs : pour les rejoindre ; entre maintenant et un temps à venir ; lumière et obscurité : figure susceptible d'esquisser en acte la possibilité de l'utopie. Il s'agit de Roberto Zucco.

Zucco est le personnage qui fuit, dans une pièce elle-même fuyante, précipitée ; Zucco comme la pièce qui porte le même nom que lui – c'est que l'une et l'autre obéissent au même mouvement en avant – ne cessent de se déporter ailleurs, pour s'enfuir en dehors de – dans le dehors même qui les a fabriqués. La sortie de prison (mur conçu comme ventre d'où on ne sort pas…) et le meurtre de la mère, seraient ainsi deux scènes miroir, deux formulations différentes d'une même échappée d'un corps, de tout corps déterminant. Zucco est la figure de l'*exécuteur* (comme le dit le personnage de *La Nuit juste avant les forêts)* : l'aura ultime, personnage-signe d'une conjonction de la scène et de la vie (personnage issu d'un fait-divers et élevé au mythe, parce que le fait-divers lui-même rejoignait le mythe, personnage arraché de la vie vers le théâtre) : il est en lui-même l'aura, l'ailleurs impensable : la beauté dans sa nature même, mythique, sauvage, insoutenable. L'altérité radicale et trajectoire *exemplaire*.

23 Cécile, dans son délire, s'adresse à sa propre mère – qui se prénomme comme l'actrice qui la joue : origine du rôle et du désir qui l'a fait naître : Koltès a écrit ce rôle pour Maria Casarès.

24 Dolorès, dont le nom, qui dit la Douleur en nom propre, rime justement et évidemment avec celui de Casarès.

Le point de fuite dernier, c'est cette sortie de scène ultime qui se joue dans la scène finale – là, c'est comme si l'on retrouvait un lointain, mais si proche, écho dramaturgique du premier dispositif : en bas, ceux qui stationnent, réduits au rôle de commentateur de ce qui se passe réellement : le vieux geste épique ici ironique, grotesque. Et là-haut, la célébration d'une messe noire, lumineuse, en plein soleil : parole et geste qui dictent les mouvements à la lumière dans un complet renversement des champs de force.

> ZUCCO. — Regardez le soleil. *(Un silence complet s'établit dans la cour).* Vous ne voyez rien ? Vous ne voyez pas comme il bouge d'un côté à l'autre ?
> UNE VOIX. — On ne voit rien.
> UNE VOIX. — Le soleil nous fait mal aux yeux. Il nous éblouit.
> ZUCCO. — Regardez ce qui sort du soleil. C'est le sexe du soleil ; c'est de là que vient le vent[25].

Puisque *le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, pour les vivants, Zucco jouera le rôle d'intercesseur et c'est lui qui dira véritablement l'ailleurs : c'est lui qui fera le véritable geste épique, commentant non pas pauvrement ce qui se passe sur scène (d'ailleurs, les voix font un contre-sens : Zucco ne tombe pas, il s'envole), mais disant plus profondément l'origine de l'ailleurs, celui du vent qui finira par l'emporter, annonçant l'acte de chair avec le monde qui pourrait lui donner naissance. Zucco finit par rejoindre le lointain, et être la conjonction de l'ici et de l'ailleurs, être l'aura même, ce rayonnement qui lui donne une force surnaturelle et qui l'éternise dans le temps indéfini du dernier verbe de la pièce : « Il tombe » – présent d'énonciation, mais aussi de *vérité générale*, et commentaire de toute la pièce : « il tombe » – cette chute ascensionnelle qui ne rencontre jamais le sol, présent suspendu sans borne, sans fin.

Utopies politiques – naissances

Mais quelle utopie porte Zucco ? Et quelles utopies *politiques* et *éthiques* ? Si Zucco est le point de fuite impossible de cette dramaturgie, c'est que l'aura dont il a charge, qu'il endosse et fait résonner, est la blessure même de la communauté, une communauté qui ne peut s'établir ici, monde de pères, de mères, d'enfant, de *flic*, monde de l'héritage. Zucco serait cette ouverture, bien sûr complexe, et à bien des égards, insupportable, cette déchirure irrévocable de l'ici et maintenant – parce qu'ici et maintenant sont à la fois insuffisants et mortels ; parce qu'il y manque tout ce qui pourrait justifier la vie. Je voudrais préciser ma lecture : elle n'est pas *noire*, ni ne fait de Zucco un personnage positif (mais précisément, Koltès renverse ces vieilles catégories, investit une autre morale, ce qu'il nomme *la morale de la beauté*…). C'est que l'ailleurs de Koltès ne témoigne pas d'une noirceur complaisante, par exemple à l'égard d'un sordide ici et maintenant dérisoire, nourri d'une fascination par les meurtriers.

---

25 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 94.

L'aura koltésienne est écriture de la naissance – ce qui importe : c'est chercher à se donner naissance, naître à sa propre mort : n'était-ce pas déjà le trajet d'Alexis, dans *Les Amertumes*, celui de Dantale dans la *Nuit perdue*, celui de Mann, dans *Prologue*, celui de beaucoup de ces frères de *sang* ?

Utopies politiques : politiques en ce qu'elles inventent une communauté dans cette blessure, élection impossible dont l'origine est posée au loin – écriture de la défense, car *moi je suis pour la défense* : écriture non pas adossée à la mort, mais à la vie, au contraire : appuyée sur une vitalité puissante dont l'arrachement conduit à cette en-allée. Si le théâtre de Koltès appelle, est l'appel qu'il énonce, c'est bien parce qu'il est celui d'utopies peuplées du désir de s'y rendre – ensuite, peut-être, faudra-t-il être *ailleurs*, encore, trouver ailleurs d'autres utopies, et d'autres ailleurs.

Pratique et poétique de la didascalie koltésienne

Benoît Barut
Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, CELE EA 4400

Fait suffisamment rare pour être noté, la critique s'est penchée à de nombreuses reprises sur les didascalies du théâtre de Koltès[1]. Ce traitement de faveur tient en partie au mouvement général de retour en grâce de la didascalie dans le champ de la critique littéraire. Il tient surtout à la spécificité du texte de régie koltésien, sa faculté à déborder les attendus scéniques, stylistiques et génériques. En conséquence, les indications les plus atypiques que propose régulièrement Koltès se taillent la part du lion dans ces commentaires critiques. Pour être légitime – c'est évidemment là que se jouent les transgressions les plus intéressantes – cette approche reste prismatique : elle privilégie le bord informe – pour paraphraser Barthes – et laisse souvent dans l'ombre le bord conforme, pourtant dominant du point de vue du volume. Cet article se propose d'étudier conjointement ces deux bords et d'en dégager la pratique didascalique koltésienne dans sa globalité.

De plus, on conçoit généralement l'œuvre de Koltès selon une bipartition chronologique assez rigide. Jusqu'au milieu des années 70, on a affaire à un jeune dramaturge ayant fait une partie de son apprentissage dans la classe de régie-mise en scène du TNS et qui propose des pièces dans l'air du temps mettant l'accent sur la mise en espace et la mise en jeu ; des pièces sans doute imparfaites mais dramaturgiquement inventives et virtuoses d'un point de vue scénique. Après 1976, Koltès offre le visage d'un auteur qui s'est détaché de cet investissement scénique et qui délègue désormais au metteur en scène (Chéreau, essentiellement) toutes les questions de réalisation. « Je n'écris pas

1 Depuis l'an 2000, et pour s'en tenir aux seuls articles, on citera : Patricia Duquenet-Krämer, « Un théâtre de l'insolence poétique : le bloc didascalique dans les pièces de Bernard-Marie Koltès », *Études théâtrales*, n° 19, Université catholique de Louvain, 2000, p. 98-110 ; André Job, « L'"autre scène" koltésienne : paratexte, didascalie et décentrement multiple de l'énonciation », *in* Frédéric Calas *et alii* (dir.), *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Sud éditions / Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2007, p. 335-349 ; Christophe Meurée, « La didascalie-écran : Bernard-Marie Koltès », *in* Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Éditions Universitaires de Dijon, 2007, p. 209-222 ; André Petitjean, « Description stylistique des didascalies koltésiennes », *in* André Petitjean (dir.), *Bernard-Marie Koltès : textes et contextes*, CELTED, Université Paul Verlaine-Metz, coll. « Recherche Textuelle », 2010, p. 291-302 ; Florence Bernard, « La didascalie dans l'œuvre de Koltès, de la représentation à la lecture », *in* Florence Bernard et Marie-Claude Hubert (dir.), *De l'hypertrophie du discours didascalique au XX^e siècle*, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2012, p. 131-142.

des spectacles, j'écris des pièces[2] », avertit Koltès en 1988. Le partage des tâches est radical : il renvoie le metteur en scène à son plateau et le dramaturge à son cabinet. Si Koltès reste très attaché à la part vivante et physique du théâtre – « ce que j'aime, c'est le spectacle », confie-t-il encore[3] – ce n'est pas (ou plus) à lui de l'écrire au revers du dialogue. Cette division chronologique de la carrière de Koltès est pourtant à nuancer quand on étudie la didascalie. De fait, la manière didascalique koltésienne fait montre *dès ses débuts* d'une réticence à l'égard de la scène réelle, matérielle et technique. Cette réticence ne fera que s'accentuer au fil des années et se manifestera à travers des modes qui, pour avoir l'air antithétiques, sont en fait équivalents. À travers une approche en diachronie, on montrera que, des *Amertumes* à *Roberto Zucco* en passant par *La Nuit juste avant les forêts* et *Sallinger*, il n'y a pas de ruptures véritables dans la pratique didascalique mais des réajustements successifs, une série de dérapages très contrôlés.

De l'outil à la plume

Au tout début de sa carrière dramatique, Koltès semble bel et bien écrire des spectacles plus que des pièces. Ainsi le préambule des *Amertumes* présente-t-il explicitement la pièce comme « un essai de mise en scène » (p. 13). Cette première œuvre, comme d'ailleurs toutes les autres jusqu'à *Combat de nègre et de chiens*, n'est pas destinée à être publiée. Elle est écrite expressément pour être mise en scène et jouée. Elle est un « spectacle en seize tableaux » (p. 9) et les indications chargées d'en décrire/prescrire les modalités sont donc en très grand nombre. On en compte 288 totalisant quasiment 14 000 signes sur 48 pages soit une moyenne de six indications et 290 signes par page. C'est plus, en terme de ratio, que dans les premières pièces de Beckett. Si *Eleutheria*, *En attendant Godot* et *Fin de partie* comptent un peu plus de didascalies par page (respectivement 6,6 ; 6,75 ; 7,6) elles totalisent en effet moins de signes (approximativement 242, 250 et 236 par page).

Il convient pourtant de prendre ces chiffres ainsi que les comparaisons qu'on pourrait avancer avec prudence. Pour des raisons éditoriales, les indications des *Amertumes* ne sont pas de même nature que les didascalies de *Godot* ou de *Combat*. Les éditions posthumes des premières pièces de Koltès reproduisent en effet des dactylographies destinées aux collaborateurs scéniques au moment de la création (notamment les membres du Théâtre du Quai) et non au public. Elles sont donc plus proches du livret de mise en scène que de la pièce telle qu'on l'entend et l'étudie habituellement sous la caution de l'*imprimatur*. Par conséquent, la publication de ces dactylographies transforme *artificiellement* les notes de mise en scène (indications destinées aux professionnels et futurs fabricants du spectacle) en didascalies (indications destinées à *tout* lecteur).

2 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie (Entretiens 1983-1989)*, Minuit, 1999, p. 86. Sauf indication contraire, toutes les références renverront aux œuvres de Koltès publiées chez Minuit entre 1983 et 2009. Nous nous contenterons désormais de préciser l'œuvre citée et la page.

3 *Une part de ma vie*, p. 67.

La différence est loin d'être mince. Formellement, les didascalies reposent sur un protocole d'écriture assez rigide, façonné par l'héritage éditorial et fondé sur les principes d'économie et de clarté. À l'inverse, les notes de mises en scène reposent sur un protocole beaucoup moins codifié. De fait, si ces notes ressemblent souvent à des didascalies conformes, elles peuvent tout aussi bien être à la limite du compréhensible (phrases incomplètes ou asyntaxiques, notes griffonnées, etc.). Dans la mesure où elles sont écrites pour soi et/ou pour un cercle restreint de professionnels initiés disposant d'un accès illimité au metteur en scène réel, elles peuvent facilement être allusives ou reposer sur un jargon de métier non disponible pour un lecteur standard. Chez Koltès, ces indications cryptiques sont en nombre limité : dramaturge débutant, il subit pleinement l'influence de modèles théâtraux *écrits*, d'où un certain polissage de ses indications. Néanmoins, l'usage des initiales « J », « C » et « E » à l'intérieur du schéma scénographique des *Amertumes* (p. 14), par exemple, indique que l'on a affaire à des notes de mise en scène et non à des didascalies, que Koltès s'adresse à des praticiens et non à un lecteur extérieur. La preuve en est que, si « J » et « C » sont finalement assez transparents (« jardin » et « cour »), « E » n'a aucun caractère d'évidence (serait-ce « estrade » ?). La présence même d'un schéma est un autre indice d'une posture de metteur en scène plus que de didascale. Fréquents dans les notes de mises en scène, les dessins (même rudimentaires) sont en effet très rares en didascalies. Seuls quelques écrivains scéniques patentés ou metteurs en scène de profession (Beckett, Ionesco, Jean-Louis Barrault) se permettent à l'occasion d'outrepasser cette *textualité* obligatoire. Nous garderons donc toujours à l'esprit que, jusqu'à *Sallinger*, on a affaire à des notes de mises en scène *didascalisées* plus qu'à des didascalies véritables.

Du coup, le décompte didascalique des *Amertumes* prend tout son sens. Le texte de régie est ample et précis parce qu'il rend compte de la vision d'un auteur qui assume aussi la fonction de metteur en scène. De fait – dans la mesure où il monte lui-même sa pièce et où ses indications ne sont pas des didascalies mais des notes de mise en scène – Koltès n'offre pas une œuvre scéniquement plastique qu'un metteur en scène (extérieur-ultérieur) pourra manipuler aisément. Il n'écrit pas ses indications pour la postérité mais pour son usage propre. Du coup, ses premières pièces sont livrées avec le spectacle qu'il envisage, avec leur mode d'emploi scénique et le dramaturge ne néglige aucun département de la représentation[4].

Cette démonstration de maîtrise scénique va rapidement décroître. Dès *La Marche*, qui présente pourtant encore un nombre conséquent d'indications[5], l'exaltation scénique se concentre sur les possibilités plastiques du comédien : son jeu (vocal et corporel) mais aussi l'aspect du personnage et sa mise en lumière. Par la suite, de *Procès ivre* au *Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, on lit un allègement global du spectacle

4 Voir Florence Bernard, *op. cit*.

5 178 indications et 7600 signes environ sur 43 pages soit une moyenne de 4,1 indications et 175 signes par page.

indiqué sur la brochure[6] : moins de nuances, moins d'emprise, moins d'athlétisme plastique et scénographique. Si ce n'est qu'avec *La Nuit juste avant les forêts* que Koltès atteint le dénuement didascalique que l'on sait, c'est dès sa deuxième pièce qu'il commence un travail de *dématérialisation* qui sera le fil rouge de sa pratique didascalique. Le schéma des *Amertumes* reste un hapax ; la plupart du temps, l'approche du plateau n'est guère ancrée dans la *praxis*. Du point de vue du discours scénique – et non de la pratique scénique réelle – Koltès n'est pas un véritable « fabricant ». En premier lieu, il ne recourt pas au lexique de la technique théâtrale. Si les mots véritablement techniques (« costière », « châssis », « porteuse », « herse », « rue », « fausse rue », « dessous »…) ne se rencontrent guère en didascalie, il y a tout un lexique théâtral plus familier qui peut émailler le texte de régie et le rendre plus « professionnel » : « avant-scène », « proscenium », « cintres », « rampe », etc. Aucun de ceux-ci n'apparaît pourtant chez Koltès, pas même le mot « praticable » alors que des praticables sont justement au centre du dispositif scénique des *Amertumes*, de *La Marche* et de *Procès ivre*. Il n'utilise que des mots théâtraux passés dans la langue courante et encore faut-il ajouter que les occurrences en sont rares et n'apparaissent que dans les œuvres de la première partie de sa carrière : *Sallinger*, pièce de transition, joue ici comme une sorte de *terminus a quo*. Ainsi « plateau » est-il utilisé à six reprises dans *Les Amertumes* (p. 17, 35, 47, 53, 57 et 58), à deux reprises dans *Le Jour des meurtres* (p. 29 et 49), une seule fois dans *Sallinger* (p. 108) puis plus jamais. « Coulisse(s) » est présent trois fois dans *L'Héritage* (p. 22 et 75), deux fois dans *Le Jour des meurtres* (p. 61 et 69), puis abandonné. Enfin, dans le schéma scénographique des *Amertumes* (p. 14), les initiales « J » et « C » renvoient aux mots « cour » et « jardin ». C'est la seule pièce où Koltès utilise ces termes de métier. En second lieu, cette carence technique s'accompagne parfois d'un certain flou des indications. Ainsi les détails de costume manquent-ils souvent : Sonia est « vêtue magnifiquement », Marie est « somptueuse » ou « somptueusement vêtue », Ophélie est « très apprêtée[7] » mais on n'en saura pas plus. Dans *Procès ivre* (p. 11), Koltès indique « La chaleur » sans préciser par quels biais scéniques transcoder l'indication. La fin même des *Amertumes* (p. 60) n'est pas un exemple de clarté : « Soudain, la lumière est violente et rouge sur l'ensemble, et c'est / ALEXIS. » Au metteur en scène de faire preuve d'ingéniosité.

Si, en tant que metteur en scène, Koltès a alors les mains dans le cambouis scénique, s'il est obligé de mettre au point chaque détail de la représentation, il réduit déjà au maximum l'approche technique et matérielle dans ses indications écrites. Peut-être pressent-il déjà l'incompatibilité de l'activité d'auteur et de l'activité de metteur en scène telle qu'il l'exprimera dans « Un hangar, à l'ouest » : « La manière dont un metteur en scène conçoit un spectacle et la manière dont un auteur conçoit une pièce sont des choses si différentes

6 Ces pièces comptent entre deux et quatre indications par page en moyenne mais seulement entre 90 et 135 signes. *Des Voix sourdes* constitue logiquement une exception : la réduction drastique des indications – 140 indications mais seulement 2215 signes, soit à peine plus de 26 signes par page – est largement due au médium radiophonique, synonyme de dématérialisation globale du « spectacle ».

7 *Procès ivre*, p. 38 ; *Récits morts*, p. 33 et 34 ; *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, p. 54.

qu'il vaut peut-être mieux qu'elles s'ignorent autant que possible, et qu'elles ne se rencontrent qu'au résultat[8]. » Peut-être sent-il surtout l'hétérogénéité des deux discours : d'un côté, le discours pour la scène destiné aux collaborateurs-praticiens et possédant clairement une utilité pratique (les notes de mise en scène) ; de l'autre, le discours dirigé vers la scène mais destiné en réalité à un lecteur situé à distance et où l'utilité pratique importe moins. Dans tous les cas, cette réserve didascalique à l'égard des questions matérielles est le premier pas vers un retrait total de la sphère de la fabrication. Au milieu des années 1970, Koltès est prêt à écrire des pièces et non plus des spectacles. Il est prêt à abandonner (à l'écrit tout du moins) cette part physique liée à la représentation ainsi qu'une certaine avant-garde esthétisante qu'il condamnera bientôt : « Avant, je croyais que notre métier, c'était d'inventer des choses ; maintenant, je crois que c'est de bien les raconter[9]. » Le retour à la linéarité homogène d'un théâtre qui *raconte* d'abord et *montre* ensuite a lieu après l'expérience romanesque de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*. Grâce à cette tentative romanesque, Koltès découvre des perspectives inédites. Du coup, la *détechnicisation* va s'accentuer et se combiner à un nouveau trait : une narrativisation du théâtre et particulièrement des didascalies. Cette nouvelle étape se lit évidemment dans *La Nuit juste avant les forêts* mais se repère aussi, de manière moins évidente, dans *Sallinger*.

Ces deux pièces se présentent l'une après l'autre dans la carrière de Koltès et ne sauraient être didascaliquement plus dissemblables. L'une se présente sans aucune didascalie de quelque forme que ce soit, l'autre en offre un très grand nombre : 402 indications totalisant 27 500 signes. C'est le record de Koltès[10], un sommet d'implication didascalique par le volume. Conséquemment, il y a fort peu de blancs dans le spectacle noté : la régie est scrupuleuse et omnisémiotique. Gestes, intonations, décor, aspect physique des personnages, environnement sonore ou lumineux sont copieusement pris en charge. Le didascale propose à l'écrit un spectacle quasi complet. Malgré cela, on constate une déprise par rapport à la scène réelle. Le texte didascalique y finit de se *détechniciser*. Les didascalies racontent plutôt qu'elles ne dirigent et fabriquent. Cela se manifeste de plusieurs manières.

En premier lieu, le texte de régie est plus écrit, plus travaillé qu'auparavant. Les effets littéraires – qui n'étaient jusque-là que pépites éparses[11] – se font plus nombreux et plus conséquents. Dans *Sallinger*, la didascalie travaille volontiers l'image – « À la surface de l'immense fauteuil de cuir flottent un chapeau, une bouteille, et le dessus d'un verre. Perdu au milieu, Al hoche la tête » (p. 22) – et ne dédaigne pas les constructions syntaxiques très ouvragées :

8 « Un hangar, à l'ouest », *Roberto Zucco*, p. 120.

9 *Une part de ma vie*, p. 10.

10 Si l'on est encore loin des chiffres d'un Ionesco ou d'un Vauthier, c'est tout de même plus que les 24 000 signes de *Fin de partie*. (En nombre de signes par page, *Fin de partie* ne surpasse *Sallinger* que de peu : 236 contre 229.) C'est également plus que *Combat de nègre et de chiens* et *Quai ouest* réunis (respectivement 12 100 et 13 900 signes didascaliques environ).

11 Par exemple : l'anaphore de « glas » à l'ouverture de *L'Héritage* (p. 13) ; Servien qui « jouit de tout et disparaît dans l'ombre, caressant l'ombre » (*Récits morts*, p. 90) ; « Claudius la nuit [*sic*], comme une planète sur sa courbe » (*Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, p. 17).

> Et, dans une suite régulière d'éclairs bleus et de ténèbres, dans l'encadrement du portique, appuyé sur une colonne, face à Carole – alors que June ne peut pas arracher son regard de la salle d'où vient la lumière –, se tâtant doucement le crâne, et profondément absorbé – ténèbres blancs de neige, éclairs silencieux, lune à nouveau cachée –, apparaît et disparaît le Rouquin. (p. 21)

Elle joue aussi de répétitions comme lors de la scène avec les deux Carole (p. 108) ou dans cette séquence fondée sur une anaphore :

> Carole, blanche comme la pleine lune, avec au centre, le petit cercle rouge, presque noir, de ses lèvres. / Carole, petite, maigre, fragile, transparente, posée délicatement sur ses pieds comme en équilibre sur les pointes. Carole trempée des pieds à la tête, les cheveux plaqués, le visage couvert de gouttes qui coulent encore, les habits qui pendent en faisant des bosses et d'étranges ondulations autour d'elle. Carole, dont le bras est tenu par un policier affable et gêné. Carole, qui regarde cependant Ma droit dans les yeux, avec un pauvre sourire. (p. 43-44)

Dans toutes ces didascalies, il y a promotion de l'expression au détriment de la fabrication, laquelle réclame un style plus terre-à-terre (pour ne pas dire gauche[12]) et des indications plus succinctes[13] afin de réduire les difficultés de transcodification. De fait, l'épaisseur linguistique induit un rapport paradoxal à la précision scénique : la didascalie indique moins et suggère plus. Elle n'est plus – si elle le fut jamais – à aborder en terme de traduction fidèle mais de répercussions de l'image : c'est donc plus de possibilités en même temps que plus d'énigmes. Cette tendance imageante est déjà présente dans les pièces d'avant 1975, mais seulement de manière éparse[14]. *Sallinger* radicalise le procédé et ouvre la voie à un creusement du texte de régie. Nombre d'indications ne s'épuisent pas dans leur transcodification. Ainsi, lors de son accès de rage, le visage de Leslie est dit « lisse et froid comme celui d'un mort » et son souffle est comparé à celui « d'un coureur en fin de course » (p. 92). Les comparaisons ne servent pas qu'à spécifier la transcription scénique mais bien à évoquer la mort tragique de Leslie dans des didascalies prophétiques. Les indications sont à double détente. Les mots ne sont plus innocents et la lecture doit doubler le spectacle. Assurément, Koltès décrit ce qui se passe sur la scène ; mais, surtout, il *écrit* – au sens le plus riche du terme – le spectacle. C'est toute la différence entre ce qu'on peut faire et ce qu'on aimerait voir ; entre la didascalie pratique, pragmatique, directement utilisable et celle qui rêve la scène et laisse la réalisation aux professionnels, comme lors de la mort d'Henry : « Le corps d'Henry tombe, avec un bruit sec, et se disloque sur la

12 Les meilleurs exemples de ce style terre-à-terre sont dans *La Marche* : « *très rythmé. presque chanté, sans arrêt. d'abord sourd, comme un grondement. puis de plus en plus fort, mais pas jusqu'à l'extrême* » (p. 40) ; « *l'époux, beau et tranquille ; passionné, mais sans le risque, juste la plénitude* » (p. 9). C'est le style typique – fait d'épanorthoses, de spécifications quantitatives, de comparaisons – du dramaturge qui souhaite que l'on traduise au plus près l'image mentale qu'il a de telle scène ou de tel jeu.

13 Dans un texte où règne habituellement l'économie, l'expansion est un signe clair de littérarisation.

14 Par exemple : « Jeu d'échecs sans joueurs […] », « Ils se courbent tous les trois, comme trois pierres » (*Les Amertumes*, p. 31 et 47), etc.

route. […] Le petit linge blanc que triturait Henry plane un instant dans l'air, et se pose doucement sur le sol[15]. » La dislocation du corps et le vol au ralenti du linge blanc prouvent que la transcodification exacte n'est pas le souci de l'auteur. Koltès privilégie ici l'image à lire par rapport à l'image scénique, la scène rêvée – qui n'est pas sans lien avec les possibilités du cinéma (effet spécial ou effet de caméra[16]) – par rapport à la scène réelle.

On notera à cet égard qu'indiquer des mouvements ou des intonations en didascalie n'est pas un indice sûr d'une prise en compte de la scène réelle. Toutes les indications corporelles ne sont pas forcément des indications scéniques en pratique. Si elles participent à donner du corps à la pièce, ce peut être un corps virtuel ou, pourquoi pas, cinématographique. Physiquement, la didascalie peut en effet demander l'impossible en indiquant un détail imperceptible (les « yeux […] injectés de sang[17] » de Cal sont invisibles à la majorité du public), passablement oxymorique ou bien largement métaphorique (la chevelure dénouée de la Vieille « la transforme en une espèce de montagne[18] »), voire carrément paroxystique jusqu'à la désintégration du corps : ainsi de Leslie disloqué ou de la Vieille des *Amertumes* qui « court en s'arrachant les bras[19] ». À moins de recourir à des effets spéciaux – avec les risques que cela comporte – de telles indications ne peuvent être simplement transcodées mais doivent être interprétées, transposées. La récurrence de ce type d'indications chez Koltès prouve en effet un rapport ambivalent à la contingence scénique.

Le refus d'une position de constructeur pragmatique se lit aussi dans la narrativisation et la naturalisation à l'œuvre dans les didascalies d'éclairage. De majoritairement extérieure – c'est-à-dire venant explicitement de la régie-lumière et décrivant sans détour couleur, direction, fréquence ou intensité – la lumière devient intérieure, intradiégétique si l'on veut :

- soit en convoquant une temporalité fictive, le plus souvent naturelle, liée à la course du soleil : « le jour se lève », « premières lueurs du jour », « fin de l'aube », « l'aurore », « le petit matin », « à midi », etc[20] ;
- soit en renvoyant aux éléments fictifs de la fable : lumières des phares de voiture, de la ville, de l'ambulance, du soir dans *Sallinger* ; lumière des phares, de la lampe-torche, du générateur, jusqu'à la « nuée d'éphémères […] qui voile toute clarté » dans *Combat* (p. 60), etc.

Cette bascule est évidemment progressive. Inexistantes ou quasiment dans *Les Amertumes* et *La Marche*, ces didascalies intérieures ou naturelles gagnent progressivement en importance à partir de *Procès ivre* et de *L'Héritage* jusqu'à devenir majoritaires dans *Le Jour des meurtres*, même si elles cohabitent encore

15 *Sallinger*, p. 84.

16 Voir Christophe Meurée, *op. cit*.

17 *Combat de nègre et de chiens*, p. 107.

18 *Les Amertumes*, p. 32.

19 *Ibid*., p. 38.

20 C'est *Quai Ouest* qui va le plus loin dans cette temporalisation/naturalisation des lumières – « Une soudaine trouée dans les nuages éclaire fugitivement l'immense façade du hangar » (p. 14) – même si elle est parfois anti-naturelle, anti-réaliste comme lorsque le soleil « dégringole » (p. 99) sous le regard de Cécile ou qu'il « monte dans le ciel à toute vitesse » (p. 37).

avec des indications externes. *Sallinger* met un terme à cette cohabitation. Koltès se débarrasse alors presque complètement des éclairages « ex machina ». Ainsi les « flashes » des *Amertumes* et les « éclairs » dans *Le Jour des meurtres* – où il n'est nulle part question d'orage, ni en didascalie ni dans le texte à dire – correspondent-ils à un effet stroboscopique extérieur. À partir de *Sallinger*, ces éclairs trouveront une motivation narrative (intérieure à la fable) : ils sont explicitement liés aux gyrophares de l'ambulance dans *Sallinger* et dus à l'orage puis au feu d'artifice dans *Combat*. L'utilisation du mot « projecteurs » dans *Zucco* (p. 13) – unique occurrence dans le théâtre de Koltès – est une autre preuve de l'évolution de la posture didascalique. Les projecteurs sont des outils de spectacle par excellence. Leur apparition dans le texte didascalique ruine généralement l'illusion réaliste : ils révèlent alors l'envers du décor, la construction dont le didascale est le complice sinon l'ordonnateur. Dans *Zucco* cependant, Koltès désigne moins les projecteurs réels de la régie-lumière que ceux fictionnels de la prison (même si les seconds sont forcément rendus à la scène par les premiers). On constate à nouveau le choix d'un mode qui fait fi de la fabrication et préfère rester au niveau de la fable[21].

Au final, *La Nuit juste avant les forêts* et *Sallinger* présentent donc deux modes didascaliques très différents – soit un dénuement didascalique total, soit une « détechnicisation » couplée à une densification de la matière verbale – mais traduisant le même retrait par rapport à la matière scénique. Dans la carrière dramatique de Koltès, ce retrait correspond à la délégation du spectacle à une figure de metteur en scène. Certes, l'auteur met lui-même en scène *La Nuit*[22] mais il ne place aucune didascalie au revers du texte à dire, prouvant ainsi qu'il distingue désormais l'écriture de la pièce et sa mise en scène. La fonction de metteur en scène n'a plus sa place dans la brochure. La séparation des fonctions est encore plus claire dans *Sallinger*, écrit pour la troupe de Bruno Boëglin. Le rôle de Koltès est seulement de fournir le texte. D'où des didascalies plus nombreuses, plus imposantes mais aussi moins en prise avec les réalités matérielles. Cette délégation de la responsabilité scénique permet aux didascalies de s'alléger voire de disparaître dans un cas ; de s'épaissir, de se littérariser et de s'offrir à l'invisible dans l'autre. D'une manière ou d'une autre, la transcodification des indications n'est plus le souci majeur. La rencontre avec Chéreau ne fera que confirmer la tendance. Là où le retrait scénique se solde généralement par un silence didascalique (à la Musset) ou, quoique plus rarement, par une surcharge didascalique, Koltès propose l'un *puis* l'autre. Sa pièce suivante, *Combat de nègre et de chiens*, fera

21 Prenons un dernier exemple : « Le grand salon […] est éclairé par petites zones bien délimitées – un fauteuil de cuir avec un lampadaire, une commode avec une lampe colorée, la fenêtre avec une applique –, tout le reste étant dans la pénombre. » (*Sallinger*, p. 21) Du point de vue de la réalisation, de tels appareils d'éclairage produisant une lumière diffuse ne peuvent suffire à créer des niches scéniques bien séparées : le recours aux projecteurs est nécessaire. Koltès, qui s'est intéressé de près aux éclairages lorsqu'il était au TNS, le sait mais décide de ne pas s'en préoccuper. Il privilégie l'illusion : le spectacle procède désormais *tout entier* de la fable. Dans les premières pièces, les choses n'étaient pas aussi tranchées.

22 Encore faut-il préciser qu'il s'agissait d'une mise en scène minimale – diction monocorde, presque pas de décor, éclairages rudimentaires – et laissant une large place à l'*input* du comédien (Yves Ferry) en qui Koltès a toute confiance.

apparaître une voie moyenne, tendant à la fois vers le silence didascalique et la voix narrativisée : ce sera une *voix sourde* qui n'exclut pas quelques éclats notables dans des endroits stratégiques.

Une voix sourde

Combat constitue une nouvelle étape didascalique, un nouveau mode, complexe car intermédiaire, reposant sur quatre piliers. En premier lieu, cette pièce récupère la littérarisation mise au point dans *Sallinger*. À plusieurs reprises, la didascalie cherche à faire image pour le lecteur et met du même coup le metteur en scène dans un embarras certain. Les « Dernières visions d'un lointain enclos » en sont le meilleur exemple. La transcodification de ce passage est périlleuse, peut-être même dommageable, en tout cas secondaire : le texte vaut plus que le spectacle qu'il décrit justement parce qu'il décrit un spectacle qui excède largement les possibilités scéniques[23].
En second lieu, cette pièce propose, par rapport à *Sallinger*, une diminution de la matière scénique prise en charge par les didascalies, tendance qui ne fera que s'accentuer dans les pièces suivantes. Les didascalies sont en effet un peu moins nombreuses mais surtout beaucoup plus succinctes. En outre, elles embrassent un spectre scénique beaucoup moins étendu. Presque rien n'est dit de l'aspect des personnages (costumes, maquillage, coiffure) à l'exception des marques tribales et de l'ongle long d'Alboury, des blessures de Léone, et de Cal « couvert de boue noirâtre » (p. 73). Le jeu des acteurs lui-même donne lieu à beaucoup moins de didascalies et celles-ci sont bien moins nuancées : beaucoup d'indications sont de purs gestes, notés lapidairement. Autre signe de l'amoindrissement du spectaculaire : après *Sallinger*, les pièces de Koltès ne présentent plus aucune didascalie indiquant un passage dansé, et presque plus d'indications musicales[24]. Quant aux bruitages, s'ils sont essentiels dans *Combat*[25] (une quarantaine de didascalies indiquent un effet sonore) et encore importants dans *Quai Ouest* (une vingtaine d'indications), ils sont quantité négligeable par la suite : plus que trois dans *Le Retour au désert* et à peine plus dans *Zucco*. L'environnement sonore, la mise en espace des corps, le jeu des acteurs sont de moins en moins le souci de l'auteur et de plus en plus celui du metteur en scène. Si Koltès aime toujours le spectacle, ce n'est plus à lui de le construire par des didascalies minutieuses. De fait, ce détachement se lit aussi dans la diminution des nuances didascaliques et donc des nuances scéniques. À une exception près, dans *Zucco*, le mot « presque » – présent à quatorze reprises des *Amertumes* à *Sallinger* – disparaît des didascalies à partir de *Combat*. Disparaît donc ce souci de la précision selon lequel un chant est « presque

23 Dans la récente mise en scène de Michael Thalheimer (La Colline, mai-juin 2010), cette didascalie était ainsi vocalisée par le chœur, expédient qui permet d'éviter de proposer une transcription décevante du *dit* didascalique. Du même coup, cela élève le *dire* didascalique à la dignité de la scène.

24 On ne relève que les « chants brefs » dans la description des appels de la garde de *Combat* (p. 7) et la « chanson paillarde des parachutistes » dans *Le Retour au désert* (p. 41).

25 Les bruits (notamment le cri des gardes) sont le point de départ même de la pièce (*Une part de ma vie*, p. 12).

religieux », une pantomime « presque rituelle », un personnage « presque ahanant » et un crâne « presque nu[26] ». La même remarque s'imposerait à propos de la locution « un peu » – sept occurrences didascaliques des *Amertumes* à *Sallinger* – qui connaît un effacement comparable à partir de *Combat*.

Troisièmement, la réduction du volume didascalique s'accompagne d'une réduction stylistique globale, les effets littéraires se concentrant aux extrémités de la pièce ou de certaines séquences (la VI[e] ; la VIII[e] et la IX[e]). En dehors de ces cinq moments (p. 7, 41-42, 57, 60 et 106-108), les indications se font lapidaires, factuelles là où *Sallinger* n'hésitait pas à aller dans la tartine et l'image. Un indice clair est la baisse très nette des comparaisons d'une pièce à l'autre : dix-huit dans les indications de *Sallinger*, trois dans celles de *Combat*[27]. À de rares exceptions près, le texte didascalique est désormais un exemple de sobriété.

Enfin – et c'est le quatrième trait définitoire – le retrait spectaculaire et l'aplatissement stylistique coïncident avec le développement du « à lire » dans les marges du texte. Ce sont les fameux « Carnets de *Combat de nègre et de chiens* », ouverture sans précédent du théâtre à des épitextes qui l'épaississent. Koltès reprendra et approfondira cette technique d'épaississement dans ses pièces suivantes avec l'ouverture narrative, les annexes et « Un hangar, à l'ouest » pour *Quai Ouest*, la définition liminaire du *deal* dans *La Solitude*, les « Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise » dans *Le Retour au désert*[28]. À cela, il faudrait encore ajouter les intertitres et le travail des épigraphes que la critique a souvent évoqués. Se combinent donc un dessèchement didascalique au centre de l'œuvre et un affranchissement/épaississement dans les bords du drame. Tel décentrement concorde avec le trajet personnel et la vision du monde de Koltès proches du désamarrage rimbaldien. À l'instar de Bernard Desportes, on rapportera ici les mots de Heiner Müller : « Au centre rien ne bouge plus, les mouvements ne partent que des marges […] géographiques et sociologiques[29]. » Il en va de même pour les marges textuelles car c'est là que se déroule le vrai métissage générique. Il y a donc promotion des espaces marginaux, avant et après le noyau dramatique. Chez Koltès, la « prédilection pour les lieux bizzares [*sic*[30]] » et les *outsiders* coïncide avec l'intérêt pour les textes en marge.

La nouvelle manière initiée par *Combat* est encore valide pour définir *Quai Ouest*, à un détail près : la voix didascalique se fait de plus en plus sourde au cœur de la pièce même si elle a encore de belles inflexions à l'ouverture du texte. Dans *Le Retour au désert*, le mouvement est achevé. La pièce ne présente plus qu'un squelette didascalique[31] : indications aplaties au maximum et

26 Respectivement, *L'Héritage*, p. 26 ; *Sallinger*, p. 50 ; *Les Amertumes*, p. 49 et 52.

27 Puis deux dans *Zucco* et aucune dans *Quai Ouest*, *Tabataba*, *Le Retour* et *La Solitude.*

28 Il n'y a que *Zucco* qui déroge à cette règle mais peut-être n'est-ce dû qu'à la mort prématurée de l'auteur.

29 Heiner Müller, « Aucun texte n'est à l'abri du théâtre », *in* Bernard Desportes, *Koltès, la nuit, le nègre et le néant*, La Bartavelle, 1993, p. 27. On sait que Koltès fait grand cas de l'auteur allemand (*Une part de ma vie*, p. 108).

30 *Ibid.*, p. 129.

31 *Le Retour au désert* compte 139 didascalies totalisant 3600 signes. C'est quatre fois moins de signes que dans *Quai ouest*, plus de sept fois moins que dans *Sallinger*.

parcimonieusement distribuées. *Tabataba* est encore plus dénudé. Koltès choisit la limitation : il décide d'en dire moins et de manière très neutre afin de laisser l'interprétation (aux deux sens du terme) ouverte. Ce retrait scénique et didascalique est également à mettre en relation avec le retrait analytique qui caractérise son écriture : « […] quand on raconte un personnage, ce personnage se promène avec ses énigmes, et moi, je ne suis pas là pour les résoudre ; au contraire, je suis là pour les montrer[32]. » D'où une pratique dramatique qui s'éloigne de l'explicitation, qui fait des coupes sombres dans le métatexte didascalique. Ce retrait fait partie d'une stratégie d'oblicité plus large :

> On sait, par exemple, qu'on ne peut rien faire dire par un personnage directement, on ne peut jamais décrire comme dans le roman, jamais parler de la situation, mais la faire exister. On ne peut rien dire par les mots, on est forcé de la dire derrière les mots. Vous ne pouvez pas faire dire à quelqu'un : « Je suis triste », vous êtes obligé de lui faire dire : « Je vais faire un tour[33] ».

Les indications psycho-affectives semblent tomber sous le coup du même interdit[34] : il y en avait plus de soixante-cinq dans *Sallinger*, il y en a moins de dix dans *Combat* et cette désensibilisation de la didascalie marque toutes les pièces postérieures[35]. Le mode d'emploi didascalique se fait de plus en plus mince. Dans *Tabataba* et encore plus dans *La Solitude*, le dialogue s'offre seul et quasiment nu à l'interrogation des lecteurs. La plasticité de l'œuvre augmente en conséquence : Chéreau peut ainsi monter la pièce à trois reprises. Sans pousser jusqu'au dénuement total, la réduction et l'aplatissement didascaliques permettent aussi d'augmenter l'ambiguïté des situations. C'est le cas dans la scène VII de *Combat* où se déroule « quelque chose comme un viol ou simplement une agression, ou simplement une délicatesse amoureuse », pour citer une indication d'une autre pièce[36]. Aucune didascalie ne permet de réduire vraiment l'ambiguïté du face-à-face entre Léone et Cal. Le lexique des indications est peu marqué, caractérisé par une euphémisation évidente : Cal prend Léone par le bras, puis dans ses bras, la lâche, l'attire à nouveau dans ses bras, la tient très fort. Il n'y a pas de violence obvie du lexique (du type *saisit*, *empoigne*, etc.). N'étaient quelques indices de ce qui se passe vraiment – Léone « le repousse » puis « s'enfuit » – les gestes restent globalement du domaine de l'acceptable et on peut hésiter entre la violence et la délicatesse, notamment lorsque Cal « prend la main » de la jeune femme. L'ambiguïté atteint son maximum à la lecture des indications « Elle se relève » et « Elle se lève » car il n'est dit nulle part qu'elle s'assoit. Où s'assied-elle d'ailleurs, dans la mesure où la scène se passe non pas sous la véranda mais près du bougainvillée ? par terre ? quelque part sur la camionnette ? Il est impossible de le dire. Peut-être même n'est-elle pas assise mais couchée par terre, plaquée au sol par Cal…

---

32 *Une part de ma vie*, p. 140.

33 *Ibid.*, p. 13.

34 Cette baisse est aussi à mettre en correspondance avec le rapport plus direct avec le comédien (et l'évincement du metteur en scène parasite) que célèbre Koltès en 1988 (*ibid.*, p. 143).

35 Une dizaine d'indications psycho-affectives dans *Quai Ouest*, une demi-douzaine dans *Zucco*, une seule dans *Le Retour* et *Tabataba*, aucune, évidemment, dans *La Solitude*.

36 *Procès ivre*, p. 61.

Évidemment, le texte ne le dit pas, mais il ne dit pas non plus le contraire. Si, dans ses entretiens, l'auteur s'est formellement opposé aux metteurs en scène qui ont sexualisé ce face-à-face[37], il reste que cette lecture est plausible. Tout est fait pour que cette scène laisse flotter des effluves de viol. Après tout, « "ça" dit beaucoup de choses encore une fois, surtout quand "ça" ne les dit pas[38] ». Koltès en dit plus en en disant moins. Quand il ne supprime pas toutes les didascalies, il les assourdit massivement – à l'exception de certaines qui brûlent alors en lettres de feu : « Fak baise Claire[39] » – et s'épanche seulement dans les marges paratextuelles et/ou didascaliques. C'est là particulièrement qu'il va « fabriquer […] des instruments à [sa] mesure[40] ».

Un hangar, en marge

Il convient de partir de cette phrase devenue fameuse :

> […] j'ai un peu conçu *Quai ouest* comme on pourrait construire un hangar […] ; un espace le plus large et le plus mobile possible, à la fois ouvert aux courants d'air et aux lumières, et étanche si on le veut ; une forme suffisamment solide pour pouvoir contenir d'autres formes en elle[41].

Comme le hangar, la pièce est donc un lieu de rencontre d'éléments hétérogènes. La critique s'est déjà penchée sur la romanisation, l'ouverture au cinéma ou autres formes de métissage générique à l'œuvre dans le théâtre de Koltès. Pour ma part, je m'arrêterai seulement sur les conséquences sur la didascalie elle-même de la métaphore du hangar, construction oxymorique, à la fois poreuse et étanche.

La didascalie est ce qui caractérise le plus typographiquement le genre dramatique ; elle est, à l'écrit, sa part la plus charnelle et la plus liée au spectacle ; elle est linguistiquement ce qui permet le bon fonctionnement du dialogue et de la lecture. Elle est un cadre énonciatif, un point d'ancrage pour le lecteur et l'élément principal de fixation générique[42]. C'est cette fonction de cadre ou de socle que Koltès va travailler jusqu'à la caricature et saper dans le même temps. Le prélude didascalique de *Quai Ouest* – constitué de la didascalie spatiale, des *dramatis personæ* et du fameux récit de la rencontre de Charles et Abad (p. 7-9) – en est un excellent exemple. La didascalie spatiale ne lésine pas sur l'expression de la mise à l'écart, de l'abandon du lieu : « Dans un quartier à l'abandon d'une grande ville portuaire occidentale, séparé du centre-ville par un fleuve, un hangar désaffecté de l'ancien port. » La déréliction est extrême, la déshérence paroxystique, quasi mythologique.

37 *Une part de ma vie*, p. 65.

38 *Ibid.*, p. 132.

39 *Quai ouest*, p. 89.

40 *Une part de ma vie*, p. 14.

41 *Ibid.*, p. 47.

42 L'absence totale de didascalie dans *La Nuit juste avant les forêts* est ce qui contribue le plus à brouiller le statut générique de l'œuvre. Une didascalie de source locutoire à l'ouverture et la question ne se poserait pas de manière aussi aiguë.

La pièce, et c'est paradoxal, s'ouvre sur un lieu excessivement marqué par le signe moins. Tout aussi caricatural est l'effet-bloc de la liste de personnages :

> Koch, Maurice, soixante ans ; Pons, Monique, quarante-deux ans. Cécile, soixante ans ; sa fille Claire, quatorze ans ; son mari Rodolfe, cinquante-huit ans ; et Charles, leur fils de vingt-huit ans. Un garçon surnommé Fak, de vingt-deux ans environ. Et un homme d'une trentaine d'années, sans nom, que Charles, au début, appela deux ou trois fois « Abad ».

C'est la première et unique fois que Koltès recourt à cette présentation compacte, presque impénétrable[43], laquelle crée une homogénéité visuelle de ce microcosme. On a affaire à une structure close, régulière, apparemment étanche. Mais, comme c'est le cas pour le hangar, l'étanchéité n'est qu'un leurre. Ce bloc présente de nombreuses lézardes, à commencer par les disparités onomastiques. Les bourgeois perdus dans cet espace interlope bénéficient d'une désignation complète (nom et prénom). Les membres de la nouvelle famille des Orties ne sont, quant à eux, désignés que par leur prénom. Ce sont surtout les deux derniers personnages qui subissent le plus fort du délitement onomastique : passage du nom au surnom (« surnommé Fak ») puis du surnom à l'anonymat (« sans nom ») ou para-anonymat, c'est-à-dire un *à peine nom*, presque jamais usité (« que Charles, au début, appela deux ou trois fois Abad »). L'érosion de la régularité à mesure que l'on va vers les *outsiders* se repère aussi dans l'expression des âges : d'abord nette, elle perd progressivement de sa précision (« 22 ans environ », « d'une trentaine d'années »). Du coup, la rigueur administrative du début (nom, prénom, âge) s'estompe, la sécheresse diminue, le vague et la vie s'imposent à mesure que l'on s'approche de la fin de la liste et des deux jeunes immigrés[44].

L'évolution se joue aussi dans la syntaxe. Cette liste qui commence dans le degré zéro de l'écriture fait d'abord apparaître une anacoluthe[45] puis une expansion phrastique assez complexe et finit sur un passé simple – pierre de touche du système des Belles Lettres, pour paraphraser Barthes – qui finit de « décrocher » la didascalie de son statut usuel. Placé là, ce tiroir verbal permet une transition stratégique avec le morceau narratif qui suit les *dramatis personæ* et raconte la rencontre d'Abad et de Charles. C'est un bel effet de lissé qui rend presque insensible le passage de l'insistance et de la rigidité didascalique à une parole autre, inédite. Sont donc remises en cause (après avoir été ironiquement mises en scène) l'homogénéité du personnel dramatique, les coutumes et l'efficacité didascaliques et, évidemment, la clôture générique. Koltès prend un malin plaisir à épaissir le prélude didascalique tout en le déformant, à se montrer si précis et insistant pour finir par un effet de tremblé. Le cadre didascalique est posé puis éprouvé puis allègrement transgressé. Il y a donc tout un jeu de fixation/érosion, un jeu entre dire et se dédire ; il y

43 Cela va à l'encontre de ce qu'on attend des *dramatis personæ*. Cet index liminaire des personnages se doit d'être plus maniable : on doit pouvoir s'y reporter aisément si l'on a besoin d'identifier les protagonistes en cours de lecture.

44 Voir les propos de Koltès sur le sang neuf des immigrés comme jouvence salutaire (*Une part de ma vie*, p. 116 et 126-127).

45 Voir la référence un peu acrobatique du possessif « leur » (« *Charles, leur fils de vingt-huit ans* ») qui lie Cécile et Rodolfe par-dessus Claire.

a tout un travail sur les bords de la didascalie aux bords mêmes du texte et concernant des personnages *borderline*.

Tabataba, *Le Retour au désert* et *Dans la solitude des champs de coton* illustrent également ce jeu de cadrage/décadrage. Dans *Tabataba*, les *dramatis personæ* en bonne et due forme – on note l'hyper-régularité : trois alinéas pour trois personnages définis chacun en trois mots – intègrent pourtant un personnage hautement problématique : « Harley Davidson, moto ». Par la didascalie, l'inanimé acquiert le statut de personnage : ce n'est que justice dans la mesure où cet objet remplace très réellement toutes les filles aux yeux de Petit Abou. Dans *Le Retour au désert*, le texte didascalique est caricatural dans sa sécheresse mais surtout dans sa rigueur comme le prouve le recours à des didascalies de structure chiffrées sur deux niveaux : en chiffres romains pour les actes, en chiffres arabes pour les scènes, même si les mots « acte » et « scène » n'apparaissent jamais. Cette structure qui joue à fond le jeu du classicisme est sapée de l'intérieur par les titres en arabe posant une temporalité paradoxale, chamboulée, trompeuse[46]. Le même jeu ironique entre l'affirmation du cadre et sa mise à mal se repère enfin dans *La Solitude*. Cette œuvre est une caricature de dénuement didascalique – la pièce ne contient que des indications de source locutoire, sorte de service minimum – mais offre à l'ouverture un morceau textuel inédit :

> Un deal est une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage, entre pourvoyeurs et quémandeurs, par entente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens – dans le but de contourner les risques de trahison et d'escroquerie qu'une telle opération implique – , à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, indépendamment des heures d'ouverture réglementaires des lieux de commerce homologués, mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci.

Comme l'a montré la critique, ce texte liminaire est une définition efficace de la dramaturgie koltésienne. À certains égards, elle se présente aussi comme une manière de didascalie : elle donne un temps, un lieu, une ambiance, la motivation des parties en jeu et le mode de communication utilisé (le cryptage). En fait, cette définition est profondément ironique[47]. D'une part, elle définit le *deal* comme une transaction non-autorisée dans un espace-temps non-autorisé alors qu'elle se présente elle-même comme une entrée de dictionnaire, ouvrage qui représente, dans le domaine du lexique, l'autorité même. D'autre part, cette définition flirte avec l'indéfini et s'annule elle-même. Qu'il s'agisse du lieu, de l'heure ou de l'enjeu du face-à-face, on n'a finalement pas grand chose de solide sur quoi s'appuyer. L'échange concerne des objets prohibés ou « contrôlés » (c'est-à-dire, à la lettre, non prohibés) ; dans des lieux non prévus à cet usage, mais également « neutres » (c'est-à-dire *ni l'un ni l'autre*, ni prévu, ni non prévu) ; de préférence la nuit mais cela n'a aucun caractère définitif ;

---

46 Voir Catherine Brun, « *Le Retour au désert* : un drame algérien ? », *in* Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triau (dir.), *Voix de Koltès*, Atlantica, Anglet, coll. « Carnets Séguier », 2004, p. 85-105.

47 Koltès fait de l'ironie le fondement de son théâtre (*Une part de ma vie*, p. 85-86).

etc. Même les dénominations « pourvoyeurs »/« quémandeurs » ne sont pas celles reprises dans les didascalies de source locutoire (le Client / le Dealer), ce qui contrevient aux règles du fonctionnement des *dramatis personæ*. Cette indication, si c'en est une, est donc moins définitoire que mimétique du jeu du *un pas en avant, un pas en arrière* qui se joue entre le Client et le Dealer. Elle indique sur un mode second. Autrement dit, elle indique sans indiquer ou bien encore : elle indique parce que justement elle n'indique pas directement. C'est tout le génie de Koltès qui est résumé ici : une quête d'ambiguïté et de densification, deux notions élevant ce théâtre au niveau du mythe. Du point de vue didascalique, cela correspond à un long et raisonné travail *d'imprécision* qui trace pour mieux flouter, qui définit pour mieux in-définir. Alors que la didascalie est un texte d'accompagnement, généralement terre-à-terre, censé préciser et matérialiser, elle devient un instrument de dé-matérialisation, de dé-mesure, de transgression.

La plupart des dramaturges du XX^e^ siècle suivent la même évolution didascalique : une implication de plus en plus importante et de plus en plus experte dans la sphère du spectacle grâce à des indications plus nombreuses, plus précises, plus techniques. Koltès, au contraire, n'a de cesse d'éloigner son texte de régie de la scène réelle, de le dépouiller des didascalies les plus matérielles, techniques et fonctionnelles. Discrète mais réelle en début de sa carrière, la réticence scénique enfle rapidement et s'affirme. Du coup, malgré des modes didascaliques apparemment différents – depuis l'extrême nudité jusqu'à la littérarisation diffuse en passant par la voix sourde et l'ouverture épitextuelle avec hybridation générique – il n'y a pas de rupture réelle dans la voix didascalique de Koltès, seulement un mûrissement. La ligne de fuite reste donc inchangée : dématérialisation/détechnicisation et re-littérarisation de la brochure. « J'ai pensé que le texte de théâtre ne devait pas obligatoirement n'être qu'un matériau pour un spectacle, mais pouvait être lu, comme un roman, si on s'attachait à lui donner une forme à lire », confie Koltès en 1985[48]. On ne saurait mieux exprimer la volonté de conjurer la fatalité scénique du théâtre : il y a une vie de la pièce en dehors de son effectuation sur scène. Dans cette entreprise de libération, la didascalie – assourdie et aplatie au cœur de l'œuvre mais épaissie et hybridée dans les marges – a un rôle de choix[49].

48 *Ibid.*, p. 47-48.

49 Je tiens à remercier très chaleureusement Cyril Desclés pour son temps, sa gentillesse et, bien sûr, les précieuses informations qu'il m'a fournies : elles m'ont permis de mener à bien cet article.

Tragique et tragédie dans le théâtre de Koltès

Marie-Claude Hubert
Aix-Marseille Université, CIELAM

Koltès a toujours éprouvé une vive fascination pour la tragédie, terme entendu ici dans le sens de pièce dans laquelle prédominent les éléments pathétiques et dans laquelle une force inéluctable suscite la catastrophe. Aussi, retrouvant la fécondité des modèles anciens, a-t-il réintroduit sur la scène française l'action, le personnage, la tirade, que les auteurs du Nouveau Théâtre avaient mis à mal. Sa première émotion de théâtre fut *Médée* en 1968, l'une des tragédies de Sénèque les plus pathétiques car la transgression, le meurtre de l'enfant par la mère, y est maximale. Adaptée par Jean Vauthier, auteur néo-élisabéthain qui voulait, selon ses propres termes, « souder son siècle à celui d'Élisabeth[1] », cette tragédie de la vengeance était interprétée par l'une des plus grandes tragédiennes françaises de l'époque, Maria Casarès. C'est ce spectacle, aux dires mêmes de l'auteur, qui a suscité le processus créateur, qui a marqué l'entrée dans la carrière dramatique[2]. Dans l'entretien de 1988 avec Lucien Attoun, Koltès déclare : « J'ai une fascination... pour les destins, oui. Pour les destins tragiques. Tous les grands destins sont tragiques, évidemment[3]... » S'il porte à la scène des personnages ordinaires, somme toute assez banals, il les place dans des situations d'exception, ce qui les hisse à la hauteur des héros de tragédie. Comme Corneille, il pense que c'est l'action (ce qu'il appelle, lui, « le sujet »), non les personnages, qui confère à la pièce sa dimension de tragédie. Critiquant le théâtre de Tennessee Williams, dans lequel il apprécie par ailleurs le sublime de certaines scènes, il lui reproche un dialogue bien trop explicatif, excessivement psychologique, il déclare : « Disons que c'est le *sujet*... C'est tous les trucs psychanalytiques qui me font un peu chier[4]... »

C'est une tragédie inscrite dans la jungle des villes, monde de solitude, monde glacé, dans lequel toute rencontre est source de violence, dans lequel toute parole menace, « une sorte de mythologie de notre temps[5] », que son

1 Robert Abirached, *Jean Vauthier*, Seghers, 1973, p. 60.

2 Dans l'entretien avec Lucien Attoun du 22 novembre 1988, Koltès confie que tout a commencé pour lui « par un coup de foudre ! Avec Casarès. S'il n'y avait pas eu ça, j'aurais jamais fait de théâtre, je crois pas », « Juste avant la nuit », *Théâtre/Public*, n° 136-137, 1997, p. 26. S'il y a là une certaine exagération de la part de Koltès qui s'est intéressé bien avant au théâtre, dès ses années de collège, si l'on peut y voir la volonté de se créer une légende, les propos n'en sont pas pour autant moins significatifs.

3 *Ibid.*, p. 38.

4 *Ibid.*, p. 41.

5 Terme qui apparaît dans la « Prière d'insérer » de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*.

oeuvre offre au public. Dès *L'Héritage*, Koltès fait dire à l'un de ses personnages, Anne-Agathe : « De quelque côté que je me tourne, je suis entourée d'ennemis, dont je ne connais pas les noms, et dont je ne vois pas le visage[6] », tandis qu'un autre, Ariée, déclare : « La ville est effrayante, le monde est effrayant. Il faut s'en écarter, s'en arracher de force et se barricader[7] ». Trois de ses pièces, deux des premières, *L'Héritage* (1972), *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* (1974) et la dernière, *Roberto Zucco* (1988), commencent après la mort du père. Son cadavre gît au centre de la scène au lever du rideau dans *L'Héritage*. Dans *Le Jour des meurtres* comme dans *Roberto Zucco*, son ombre pèse sur le drame à l'ouverture. Quel monde construire sur le cadavre du père ? Telle est la question que pose Koltès. Dans cet univers chaotique où la loi du désir a remplacé l'impératif catégorique kantien, chacun ne rêve que de dominer l'autre, que de le blesser à mort. Aussi la plupart de ses pièces débouchent-elles sur le meurtre. Koltès interroge en permanence dans son œuvre les raisons qui poussent l'homme à commettre cette transgression suprême, ce qui confère à ses pièces le statut de tragédie. Parmi les trois types de meurtres qu'il y représente, certains, que je n'étudierai pas car ils feraient l'objet d'une autre étude, sont le fruit de la misère, comme c'est le cas dans *Quai ouest*. Leur représentation génère le pathétique, non le tragique, car ils sont liés à des rencontres dues au hasard. Ceux que je me propose d'analyser ici, ce sont les meurtres tragiques car inéluctables. Soit ils résultent de la vengeance, comme dans *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* et dans *Combat de nègre et de chiens*, vengeance qui s'accompagne toujours chez Koltès de conséquences terribles même quand elles ne sont pas funestes, comme dans *Le Retour au désert*, pièce dont je traiterai bien qu'elle soit qualifiée de comédie, soit ils demeurent inexpliqués, dans *Roberto Zucco*, mais semblent provoqués par une force perceptible dès le début de la pièce.

La tragédie de la vengeance

Grand admirateur de la tragédie grecque comme des Élisabéthains qui ont, chacun à leur manière, excellé dans la représentation scénique de la vengeance, observateur lucide de la violence des hommes, Koltès n'en finit pas d'écrire la tragédie de la vengeance dont il donne une version moderne. Dès *Les Amertumes*, il met en scène la vengeance de la fille qui se prostitue pour déshonorer le père. Revenue dans son village pour l'humilier, elle lui déclare : « Je me suis vendue en ton nom. Tout le monde sait que tu es le père de Varvara, la folle et la prostituée » (Tableau X[8]). Il en représente ensuite les conséquences funestes dans *Hamlet* et dans *Combat de nègre et de chiens*, vengeance du fils contre l'oncle paternel, meurtrier du père, vengeance du noir contre le meurtrier de son frère de race.

Rien d'étonnant à ce que Koltès ait adapté *Hamlet*, la tragédie de la vengeance par excellence. Il y trouve un sujet qui, liant l'impératif de vengeance à la

6 Bernard-Marie Koltès, *L'Héritage*, Paris, Minuit, 1998, p. 15.

7 *Ibid.*, p. 17-18.

8 Bernard-Marie Koltès, *Les Amertumes*, Paris, Minuit, 1998, p. 44.

mort du père, ne pouvait que le tenter. Désireux de ne garder du drame que ses lignes de force, il en gomme la dimension politique, ne s'attardant pas sur les dangers qui menacent le royaume. Claudius évoque à peine « là-bas, aux confins du pays, une troupe de hors-la-loi, mercenaire, incontrôlée[9] ». Koltès resserre l'action autour de la seule cellule familiale, ne conservant comme personnage que le roi, la reine, Hamlet et Ophélie. La pièce débute sur l'ordre qu'intime la voix paternelle et non, comme chez Shakespeare, avec l'apparition du spectre, Koltès préférant, afin d'épurer le drame et d'en réduire la dimension spectaculaire, l'hallucination auditive à l'hallucination visuelle, figurée par les seuls emblèmes du roi, le trône, l'habit et la couronne. Le récit du meurtre est beaucoup plus bref que chez Shakespeare, la voix se contentant de dire : « Hamlet, voici le meurtre[10] ». L'injonction paternelle est brutale :

> Venge-moi ! Hamlet, Hamlet, es-tu donc plus inerte que l'herbe qui pourrit sur les rives molles de l'eau ? Ne plains pas, venge-moi. Ne supporte pas que mon frère, cette bête adultère, incestueuse, ait gagné les désirs de ma reine, m'ôtant la chair et le sang. Venge-moi !
> Hamlet, Hamlet, adieu, ne m'oublie pas[11].

La décision de vengeance est immédiate. Dès la scène suivante Hamlet dans son monologue déclare : « Moi, je veux parler de sang, de ruse, de meurtre ; je ne me tairai pas tant que ce lieu maudit ne sera pas semblable à un champ de bataille[12]. »

Il se définit ainsi peu après : « Fils de roi, fils de victime, poussé par le ciel et l'enfer à venger[13]... », comme si la vengeance lui était consubstantielle. Lorsqu'il simule la folie, Claudius est bien conscient que la mort le guette : « Il y a dans son âme un mystère qui n'est pas de la folie. Et ce qui en sortira sera un péril pour nous[14] », dit-il. Pour se rassurer il attribue à l'amour ce dérèglement tandis que Gertrude pressent que la mort de son père en est la cause. « La mort d'un père aurait-elle ce pouvoir d'égarer si loin du contrôle de soi ? », se demande-t-elle[15]. Les gardes, bien qu'ils soient « en place », comme le dit Claudius à Gertrude pour essayer d'apaiser son angoisse, ne pourront empêcher l'irrémédiable d'advenir. Du fait de la suppression de l'intrigue secondaire (la relation Laertes-Polonius) qui duplique l'intrigue principale chez Shakespeare, Koltès exploite la grande scène où Hamlet tue Polonius caché derrière un rideau, lui substituant Claudius[16]. Hamlet qui perçoit un mouvement dans l'ombre se précipite, tire son arme et menace le roi. Koltès souligne ainsi à la fois la détermination d'Hamlet et sa difficulté à perpétrer le meurtre. De même qu'il resserre l'action, il en réduit la durée à vingt-

9 Bernard-Marie Koltès, *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, Paris, Minuit, 2006, p. 25.
10 *Ibid.*, p. 14.
11 *Ibid.*, p. 15.
12 *Ibid.*, p. 16.
13 *Ibid.*, p. 30.
14 *Ibid.*, p. 62.
15 *Ibid.*, p. 35.
16 L'allusion à la pièce de Shakespeare est explicite : « HAMLET. – Un rat ! Un rat ! *Il se précipite, en tirant son arme.* » (*ibid.* p. 57).

quatre heures, la pièce commençant de nuit et se terminant la nuit suivante, comme l'indique explicitement le titre. S'il conserve, lors des monologues, les atermoiements d'Hamlet, la vengeance ne tarde pas pour autant. Réduisant la pièce aux grands affrontements qui la structurent, il précipite le cours des choses afin de souligner le caractère inéluctable du destin.

Après cette vengeance rapide malgré les hésitations, c'est l'immédiateté de la vengeance que Koltès porte à la scène dans *Combat de nègre et de chiens*, vengeance perpétrée sans différer, aussitôt après l'offense. Alboury qui s'est introduit mystérieusement de nuit sur le chantier de travaux publics, pourtant sévèrement gardé, vient réclamer le corps de son « frère », tué la veille par Cal d'un coup de revolver sous prétexte que cet homme à qui il avait refusé l'autorisation de partir une heure plus tôt du travail lui avait craché au pied. Il veut pouvoir enterrer le corps selon le rite. « Sa mère était partie sur le chantier poser des branches sur le corps, monsieur, dit Alboury à Horn, et rien, elle n'a rien trouvé, et sa mère tournera toute la nuit dans le village, à pousser des cris, si on ne lui donne pas le corps[17] ». Selon Horn, tout un groupe de femmes a escorté la mère. « Mais les femmes sont venues pour chercher le corps et n'ont rien trouvé, rien[18] », dit-il. Alboury affirme qu'il ne s'en ira pas tant qu'il n'aura pas récupéré le corps. Il ne peut accepter que Horn lui propose de l'argent en guise de réparation. « La famille veut un dédommagement ; nous le donnerons, bien sûr, à qui de droit, s'ils n'exagèrent pas[19] », dit Horn. À quoi Alboury répond : « Moi, je suis seulement venu pour le corps, monsieur, et je repartirai dès que je l'aurai ». Il déclare à Horn, qui ne comprend pas son entêtement : « Souvent les petites gens veulent une petite chose, très simple ; mais cette petite chose, ils la veulent, rien ne les détournera de leur idée ; et ils se feraient tuer pour elle ; et même quand on les aurait tués, même morts, ils la voudraient encore[20]. »

Tout le village, les gardiens du chantier y compris qui l'ont laissé entrer, le soutient. Parlant des gardiens, Alboury dit :

> Ils savent qu'on ne peut pas laisser la vieille crier toute la nuit et demain encore, qu'il faut la calmer ; qu'on ne peut pas laisser le village tenu en éveil, et qu'il faut bien satisfaire la mère en lui redonnant le corps. Ils savent bien, eux, pourquoi je suis venu[21].

C'est toute la communauté qui est atteinte si elle ne retrouve pas ce corps, c'est en son nom que parle Alboury :

---

17 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1989, p. 9. Dans les « Carnets de *Combat de nègre et de chiens* », dans la partie intitulée « Sépultures d'ouvriers », Koltès note : « Les femmes couvrent en cachette les corps des ouvriers morts, de branches et de palmes, pour les protéger du soleil et des vautours. Dans la journée, dans l'activité du chantier, les camions passent au-dessus, et la nuit venue, les femmes reviennent poser de nouvelles branches. Au bout de quelques jours et de quelques nuits, il se forme de petits monticules de branchages et de chair mêlés, qui se fondent progressivement à la terre » (*ibid.* p. 115-116).

18 *Ibid.*, p. 25.

19 *Ibid.*, p. 11.

20 *Ibid.*, p. 31.

21 *Ibid.*, p. 13.

> C'est pourquoi je viens réclamer le corps de mon frère que l'on nous a arraché, parce que son absence a brisé cette proximité qui nous permet de nous tenir chaud, parce que, même mort, nous avons besoin de sa chaleur pour nous réchauffer, et il a besoin de la nôtre pour lui garder la sienne[22].

Horn est bien conscient du danger, lorsqu'il demande à Cal de tout mettre en oeuvre pour retrouver le corps : « Cherche, il me le faut. Sinon, c'est le village qu'on a sur le dos[23] ». Quoique attiré par Leone avec qui, malgré l'obstacle des langues, il a pu communiquer, Alboury la rejette, lui crachant à la figure, non qu'il lui refuse son désir de devenir « nègre » (« il ne me coûte rien d'être nègre[24] », dit-elle) mais parce qu'elle non plus ne comprend pas qu'il veuille absolument récupérer le corps et que ce serait faiblesse à ses yeux que de se laisser détourner de son seul but. Il suggère en effet que dans d'autres circonstances il aurait peut-être pu l'aimer : « Je t'aurai gardée aussi longtemps que je l'aurais pu. »

La pièce se passe en une nuit, du crépuscule à l'aube. Par ce resserrement temporel Koltès met l'accent sur la force de détermination d'Alboury qui parvient rapidement à ses fins. Quand Alboury comprend que le corps ne lui sera pas rendu, il lui faut se venger, vengeance qui a l'aspect d'un devoir sacré, au nom de la loi collective du groupe. Telle Antigone qui se doit de venger son frère au nom des lois non écrites des dieux, quand bien même elle désobéit aux lois de la cité, Alboury a le devoir de venger son frère de race. Il dit à Horn : « Si j'ai pour toujours perdu Nouofia, alors, j'aurai la mort de son meurtrier[25]. » Cal a bien compris qu'Alboury le guette pour le tuer et qu'il ne lui échappera pas. Terrifié, il dit à Horn : « Horn, Horn, je l'entends, là, qui respire[26]. »

La pièce se termine sur un coup de feu et sur le râle d'un chien, Toubab, le caniche de Cal, auquel ce dernier tenait plus que tout. Avec la complicité des gardes, Alboury fait fusiller Cal. La pièce, qui pourrait s'intituler la vengeance d'Alboury, s'achève, dans une grande scène muette, sur le triomphe du héros qui disparaît dans l'ombre, laissant en évidence le trophée de sa victoire : le cadavre du chien sur le cadavre du maître, dans une mise en scène volontairement narquoise, tandis que le ciel s'embrasse dans un superbe feu d'artifice qui met définitivement fin au rêve de bonheur de Horn.

Comédie ou tragédie de la vengeance ?

La seule fois où Koltès veut écrire une comédie, avec *Le Retour au désert*, c'est pourtant de la vengeance qu'il traite. Aussi choisit-il comme cause à cette vengeance mûrement réfléchie un acte moins grave que dans les autres pièces et la fait-il intervenir des années après l'offense. Dans un entretien avec Colette Godard, il confie :

22 *Ibid.*, p. 33.
23 *Ibid.*, p. 68.
24 *Ibid.*, p. 92.
25 *Ibid.*, p. 90.
26 *Ibid.*, p. 99.

> *Le Retour au désert* est la première pièce dans laquelle j'ai voulu que le comique prédomine. Une comédie sur un sujet qui n'est peut-être pas tout à fait – ou seulement – un sujet de comédie : mais on n'est pas obligé de se soumettre aux règles du genre. La province française – que j'ai bien connue –, les histoires de famille, d'héritage, d'enfants illégitimes, d'argent, sont des sujets en or pour faire rire ; la présence lointaine, diffuse, déformée, de la guerre d'Algérie l'est beaucoup moins. J'ai voulu mélanger les deux, faire rire, et, en même temps, inquiéter un peu. Jacqueline Maillan et Michel Piccoli sont au cœur de cette tentative. Capables de tenir, sans doute, le point d'équilibre entre la satire et l'horreur de ce que la satire décrit[27].

Comme dans *La Visite de la vieille dame* de Friederich Dürrenmatt (1956), le sujet du *Retour au désert*, c'est la vengeance d'une femme qui revient dans son pays des années après, dans le but unique de régler de « vieux comptes ». Selon Koltès, « *Le Retour au désert* est une pièce de bagarre entre un frère et une sœur. *Le Retour*... traite, entre autres choses, d'une bagarre de texte, d'une bagarre verbale que l'on pourrait comparer à une bagarre de rue[28] ». Dans les années soixante, Mathilde, âgée de cinquante-deux ans, revient à Metz, sa ville natale, après avoir passé quinze ans en Algérie avec ses deux enfants, Fatima et Édouard, pour revendiquer son héritage auprès d'Adrien, son frère qui gère les biens familiaux. À la Libération, quinze ans plus tôt, celui-ci l'a faussement accusée, par témoin interposé, l'actuel préfet de police, d'avoir aimé un Allemand et elle a été tondue. À son frère qui attribue son retour au fait qu'elle a fui l'Algérie en guerre, elle répond, dès son arrivée, à la deuxième scène :

> Je ne fuis aucune guerre ; je viens au contraire la porter ici, dans cette bonne ville, où j'ai quelques vieux comptes à régler. Et, si j'ai mis si longtemps à venir régler ici ces quelques comptes, c'est que trop de malheurs m'avaient rendue douce ; tandis qu'après quinze années sans malheur les souvenirs me sont revenus, et la rancune, et le visage de mes ennemis[29].

Elle lui annonce aussitôt son intention de s'installer pour longtemps dans la maison où elle se comporte en propriétaire, régentant tout, car selon les dispositions de l'héritage, à la mort du père, le patrimoine familial a été partagé entre son frère à qui est revenue l'usine et elle qui a hérité de la maison. Elle assouvit une première vengeance, avec l'aide de son fils, Édouard, en rasant les cheveux du préfet de police, Plantières, l'homme qui l'a accusée jadis. Elle lui déclare :

> Vous m'avez désignée à la foule, vous m'avez montrée du doigt, vous avez fait cracher sur moi avec vos mensonges, vous m'avez accusée de trahison. Vous. Et même si vous avez oublié, même si le temps a passé, moi je n'ai pas oublié[30].

La vengeance majeure de Mathilde concerne Adrien qui redoutant, dès leur première rencontre, le machiavélisme de sa sœur, lui dit : « Je le savais :

---

27 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999, p. 95.

28 *Ibid*. p. 133-134.

29 Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*, Paris, Minuit, 1988, p. 13.

30 *Ibid*., p. 28.

tu viens ici pour faire du mal. Tu te venges de tes malheurs. Tu as toujours eu des malheurs pour pouvoir te venger ; tu attires le malheur, tu le cherches, tu cours derrière le malheur pour le plaisir de la rancune. » À quoi Mathilde répond : « Si tu ne m'a jamais fait de mal, pourquoi voudrais-je me venger de toi[31] ? »

Mathilde, dont on apprendra à la fin de la pièce qu'elle n'a jamais défait ses valises, est venue dans un but précis, couper Adrien de tout le monde, de sa femme, de ses enfants, de ses amis, et l'emmener avec elle : « Quoi qu'il en soit, Adrien repartira avec moi, cela est clair dans ma tête, je le voulais, je l'aurai, je suis venue sans, je repartirai avec[32]. » Le caractère haché de la phrase, la répétition du pronom personnel, souligne la détermination de Mathilde et la certitude qui est la sienne de triompher. Sachant son frère faible, elle le manipule comme un pantin. Alors qu'il gérait bien son usine qui prospérait, il la néglige depuis son arrivée car il passe son temps à se disputer avec elle. Elle rôde souvent dans la ville pour dénoncer Mathieu, le fils d'Adrien, qu'il cache afin qu'il ne parte pas faire son service militaire en Algérie. Elle réussit à briser la vie d'Adrien qui lui dit : « Tu m'as brouillé avec tout le monde, je n'ai plus d'amis, mon fils est mort, ou presque ; je n'ai plus rien à faire dans cette ville[33]. »

L'action de cette pièce, qui n'est pas une tragédie au sens propre du terme, son issue n'étant pas funeste – seule pièce avec *Dans la solitude des champs de coton* qui ne se termine pas par la mort des protagonistes –, mais qui revêt la forme d'un destin implacable et de ce fait tragique, contient des éléments pathétiques puisqu'au final Adrien est un homme fini.

Le triomphe de l'instinct de mort

Il est un autre type de tragédie sur lequel Koltès s'interroge, celui du meurtre qui semble dépourvu de motif apparent. C'est ce qui l'a amené dans sa pièce testamentaire, écrite alors qu'il savait que la mort était proche, à se pencher sur le cas de ce tueur en série qu'était Roberto Succo. Il s'en explique lui-même ainsi :

> C'est la première fois que j'écris une pièce sur un destin réel. Le destin de l'homme dont la photo se trouve au-dessus de mon bureau. Cet homme est un assassin. Jusqu'à l'âge de quinze ans il a été tout à fait normal ; c'est à cet âge-là qu'il a tué son père et sa mère. Ensuite, il a été interné dans un asile d'aliénés, pour être finalement libéré parce qu'il était tout à fait normal. À l'âge de vingt-six ans, récemment, début 1988, il a interrompu ses études universitaires qu'il avait commencées entre-temps, et soudain en l'espace de trois mois, il a tué quatre personnes. Au procès, il a été jugé irresponsable, et on l'a envoyé dans un hôpital psychiatrique. Là, il s'est donné la mort, de la même façon qu'il avait tué son père. […] Cet homme tuait sans aucune raison. Et c'est pour cela que, pour moi, c'est un héros. Il est tout à fait conforme à l'homme de notre siècle,

31 *Ibid*., p. 15.
32 *Ibid*., p. 30.
33 *Ibid*., p. 80.

> peut-être même aussi à l'homme des siècles précédents. Il est le prototype même de l'assassin qui tue sans raison[34].

Koltès ne cache pas son admiration pour cet Œdipe moderne, dont le destin est tragique, dont la trajectoire est quasi mythique. « C'est un trajet classique, je dirais. Grec[35] », écrit-il. Il porte donc à la scène avec Roberto Zucco un tueur sans foi ni loi qui tue visiblement sans émotion, sans remords. Après avoir perpétré le parricide, plus aucun interdit ne l'arrête, il n'a de cesse de tuer, transgressant la loi sous toutes ses formes, commettant le matricide, l'infanticide, défiant la société en tuant le policier qui incarne la loi. C'est le meurtre qui le définit à ses propres yeux puisque, lorsque le policier lui demande : « Qui êtes-vous ? », il répond : « Je suis le meurtrier de mon père, de ma mère, d'un inspecteur de police et d'un enfant. Je suis un tueur[36]. » S'il semble tuer l'inspecteur de police pour lui dérober son pistolet – mais rien n'est moins sûr –, en revanche il tue froidement sa mère qu'il a menacée pour qu'elle lui laisse emporter son treillis sans mobile aucun puisque c'est au moment où elle le lui laisse prendre, après avoir longuement refusé, qu'il la tue. Il semble également tuer le jeune garçon de quatorze ans sans raison puisque c'est lorsqu'il a en sa possession les clés de voiture de la dame, qui les lui a d'abord refusées, qu'il tire sur son fils.

Dès la première scène Koltès pose la question du meurtre, explicitement à travers la conversation entre les gardiens de prison :

> DEUXIÈME GARDIEN. – Comment crois-tu que quelqu'un peut avoir l'idée de poignarder ou d'étrangler, l'idée d'abord, et passer à l'action ensuite ?
> PREMIER GARDIEN. – Pur vice.
> DEUXIÈME GARDIEN. – Moi qui suis gardien depuis six années, j'ai toujours regardé les meurtriers en cherchant où pouvait se trouver ce qui les différenciait de moi, gardien de prison, incapable de poignarder ni d'étrangler, incapable même d'en avoir l'idée[37].

Les gardiens éliminent l'explication sexuelle :

> DEUXIÈME GARDIEN. – J'ai réfléchi, j'ai cherché, je les ai même regardés sous la douche, parce qu'on m'a dit que c'était dans le sexe que se logeait l'instinct meurtrier. J'en ai vu plus de six cents, eh bien, aucun point commun entre eux ; il y en a des grands, il y en a des petits, il y en a des minces, il y en a des tout petits, il y en a des ronds, il y en a des pointus, il y en a des énormes, il n'y a rien à tirer de cela[38].

Nul ne se méfie de lui. Sa présence inspire confiance au vieux monsieur qui s'est perdu dans le métro de nuit : « Parlez-moi de vous, cela me rassurera, lui dit-il. Vous bégayez très légèrement ; j'aime beaucoup cela. Cela me rassure. Aidez-moi, à l'heure où le bruit envahira ce lieu. Aidez-moi, accompagnez le

---

34 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 109-110.
35 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990, p. 38.
36 *Ibid.*, p. 89.
37 *Ibid.*, p. 35.
38 *Ibid.*, p. 11.

vieil homme perdu que je suis, jusqu'à la sortie ; et au-delà, peut-être[39] ». Tous les personnages s'interrogent sur le caractère incompréhensible des actes de Roberto, insistant sur sa douceur. Sa mère ne comprend pas ce qui s'est passé en lui car son comportement actuel ne correspond pas à l'image qu'il a toujours donnée de lui-même. « Pourquoi cet enfant, si sage pendant vingt-quatre ans, est-il devenu fou brusquement[40] ? » s'interroge-t-elle. Roberto lui-même, en réponse à sa mère, se définit comme un être doux. « J'ai toujours été doux et gentil avec toi. Pourquoi aurais-tu peur de moi[41] ? » lui demande-t-il. Il en est de même lors de sa rencontre avec la Dame qui au premier abord le juge timide :

> LA DAME. – Vous avez l'air timide. Est-ce que je vous intimide ?
> ZUCCO. – Je ne suis pas timide.
> LA DAME. – Pourtant, vous avez les mains qui tremblent comme un gamin devant sa première fille. Vous avez une bonne tête[42].

Là encore, le héros revendique sa douceur. À la question de la Dame qui lui demande : « Vous avez déjà dû avoir l'envie d'être violent avec une femme, n'est-ce pas ? Cette envie-là, tous les hommes l'ont eue un jour ; tous. », il répond : « Pas moi. Je suis doux et pacifique[43]. »

Lors de l'affrontement avec le Balèze, une Pute s'interpose et le prend même en pitié. « Ne me regarde pas comme cela ou je vais pleurer ; tu es de la race de ceux qui donnent envie de pleurer rien qu'à les regarder[44] », lui dit-elle. Frappée par sa fragilité, elle l'appelle « gamin », « bébé ».

Les Putes du Petit Chicago, elles aussi étonnées par sa douceur, ne peuvent comprendre qu'il tue l'inspecteur. L'une d'elle, qui a été le témoin du meurtre, dit à la patronne, lorsqu'elle lui en fait le récit :

> Madame, vous avez abrité le démon dans votre maison. Ce garçon qui est arrivé récemment, qui n'ouvre pas la bouche, qui ne répond pas aux questions des dames, à se demander s'il a une voix et un sexe ; ce garçon, pourtant, au regard si doux ; ce beau garçon, décidément, et on en a beaucoup parlé, entre dames[45] […].

Personnage oxymorique, à la fois ange et démon, il suscite des questions sans réponse. L'énigme du meurtre reste entière à la fin de la pièce, témoin cette conversation ultime entre les policiers :

> DEUXIÈME POLICIER. – Un tueur n'a jamais l'air d'un tueur. Un tueur part se promener tranquillement au milieu de tous les autres comme toi et moi.
> PREMIER POLICIER. – Il faudrait qu'il soit fou.
> DEUXIÈME POLICIER. – Un tueur est fou par définition.

39 *Ibid.*, p. 26-39.
40 *Ibid.*, p. 17.
41 *Ibid.*, p. 16.
42 *Ibid.*, p. 56.
43 *Ibid.*, p. 57.
44 *Ibid.*, p. 46.
45 *Ibid.*, p. 30.

> PREMIER POLICIER. – Pas sûr, pas sûr. Il y a des fois où j'ai presque envie de tuer, moi aussi.
> DEUXIÈME POLICIER. – Eh bien, il y a des fois où tu dois être presque fou.
> PREMIER POLICIER. – Peut-être bien, peut-être bien.
> DEUXIÈME POLICIER. – J'en suis sûr[46].

La seule explication du meurtre de Zucco, suggérée par Koltès, c'est le triomphe de l'instinct de mort. Lorsque dans le jardin public il est cerné par les policiers, Roberto déclare : « Je vais descendre la femme, et je me tire une balle dans la tête. Je n'ai rien à foutre de ma vie. Je vous jure que je n'en ai rien à foutre[47]. » Dans l'état de confusion mentale qui est le sien à ce moment-là, état proche du délire de persécution, il s'imagine que tous ceux qui l'entourent sont des tueurs qui le menacent et que ces hommes vont s'entre-tuer. Le phénomène de projection qu'il met en jeu fonctionne comme un véritable déni. Retournant l'impératif catégorique kantien, il semble affirmer que le meurtre est « la loi universelle de la nature ». « Regardez tous ces fous, dit-il à la Dame. Regardez comme ils ont l'air méchant. Ce sont des tueurs. Je n'ai jamais vu autant de tueurs en même temps. Au moindre signal dans leur tête, ils se mettraient à se tuer entre eux[48] ». Roberto porte la mort en lui ; ne dit-il pas, quand il est saoul : « Je crois qu'il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire. Il faut arrêter d'enseigner les mots. Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières. De toute façon, un an, cent ans, c'est pareil, tôt ou tard, on doit tous mourir, tous[49] ».

Au Balèze qui lui dit : « On dirait que tu veux mourir », il répond : « Je ne veux pas mourir. Je vais mourir[50] », avant d'entonner un hymne désespéré à la mort dans lequel il reprend deux vers célèbres de *La Vita nuova* de Dante : « Morte villana, di pietà nemica, / di dolor madre antica ».

Comme Hernani, il pourrait clamer : « Je suis une force qui va ». Dès le début de la pièce, rien ne peut l'arrêter dans sa marche vers le meurtre et la mort. Ne se compare-t-il pas lui-même, au cours de sa conversation avec le vieux monsieur, à « un hippopotame enfoncé dans la vase et qui se déplace très lentement et que rien ne pourrait détourner du chemin ni du rythme qu'il a décidé de prendre[51] » ? Peu avant de mourir, sûr de sa force, il affirme :

> Quand j'avance, je fonce, je ne vois pas les obstacles, et, comme je ne les ai pas regardés, ils tombent tout seuls devant moi. Je suis solitaire et fort, je suis un rhinocéros[52].

Le génie de Koltès qui place le meurtre au cœur de son œuvre et qui traque l'instinct de mort sous tous ses aspects pour en souligner la force destructrice, comme Dostoïevski qu'il tenait en haute estime, c'est d'avoir restauré la grande tragédie. C'est ce qui explique que par deux fois il porte à la scène un personnage qui tente d'en séduire un autre en prétendant avoir les moyens

46 *Ibid.*, p. 87.
47 *Ibid.*, p. 68.
48 *Ibid.*, p. 79.
49 *Ibid.*, p. 49.
50 *Ibid.*, p. 49.
51 *Ibid.*, p. 38.
52 *Ibid.*, p. 92.

de satisfaire tous ses désirs, le dealer de *Dans la solitude des champs de coton* et Stevan, le héros dans *Des voix sourdes*, car le désir a partie liée avec l'instinct de mort. Il s'attache tout particulièrement aux deux cas de meurtriers les plus extrêmes, c'est-à-dire ceux qui ont un destin tragique, qu'ils passent à l'acte poussés par une offense grave, vengeance immédiate dans *Combat de nègre et de chiens*, vengeance rapide malgré les atermoiements dans *Hamlet* ou qu'ils paraissent agir sans mobile aucun, sinon la pulsion de l'instinct de mort, tel Roberto Zucco car alors, comme dans la tragédie de Sénèque[53], c'est le meurtre qui confère au héros son essence. Semblable à Médée qui déclare : « *Medea nunc sum* », Zucco se définit comme meurtrier ; quant à Alboury et à Hamlet, c'est également la vengeance qu'ils se doivent d'accomplir qui les constitue. Comme Sénèque, comme Jean Genet[54], son aîné, Koltès renoue avec la conception essentialiste du personnage qui caractérise bon nombre de tragédies antiques, faisant en cela figure d'exception dans le paysage théâtral français du dernier tiers du XX^e^ siècle. La seule fois où il compose une pièce destinée à susciter le rire du spectateur, c'est tout de même la vengeance et ses conséquences terribles qu'il porte à la scène. Il n'est en rien l'héritier du Nouveau Théâtre des années cinquante, il ne s'apparente à aucun des courants auxquels appartiennent ses contemporains, qu'il s'agisse du théâtre récit, du théâtre du quotidien, des formes dramatiques monologuées.

53 Voir Florence Dupont, *L'Acteur-Roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1975.

54 Dans *Les Bonnes*, c'est lorsque Solange imagine par anticipation son triomphe après l'enterrement de sa sœur qu'elle trouve son identité, disant : « Maintenant, nous sommes Mademoiselle Solange Lemercier. La femme Lemercier. La Lemercier. La fameuse criminelle ». Voir Marie-Claude Hubert, *L'Esthétique de Jean Genet*, Paris, Armand Colin/SEDES, 1996, p. 81.

Ambivalences et ambiguïtés dans *Combat de nègre et de chiens*

Michel Bertrand
Aix-Marseille Université, CIELAM

Le 30 janvier 1978, Bernard-Marie Koltès arrive à Lagos. C'est son premier contact physique avec l'Afrique « réelle ». Durant cinq jours, il parcourt à bord de camionnettes cahotant sur des pistes défoncées les huit cents kilomètres qui séparent la capitale du Nigeria d'Ahoada, ville à proximité de laquelle se trouve le chantier de construction où habitent ses hôtes. Il demeure dans le pays jusqu'au 5 mars 1978 et entreprend de nombreuses excursions sur le fleuve Niger et dans les régions avoisinantes. Ainsi, résidant dans une enclave où ne vivent que des expatriés, voyageant dans des contrées où il ne rencontre que des Nigérians, Koltès dispose de l'ensemble des éléments qui peut permettre au militant communiste qu'il est alors d'écrire une fable sur les méfaits du néocolonialisme. Toutefois, il récuse le fait qu'un tel rapport de causalité soit à l'origine de la rédaction de *Combat de nègre et de chiens*. En premier lieu, il dissocie l'expérience vécue de la pratique de l'écriture : « Une part de ma vie, c'est le voyage, l'autre, l'écriture. J'écris très lentement[1]. » Puis, il démontre que le lieu effectif ne saurait être pour lui l'espace dramatique : « Ce n'est donc pas une enquête sur la vie sur les chantiers en Afrique. Tout cela peut aussi bien arriver dans une HLM de Sarcelles. Le lieu "Afrique" est en même temps une métaphore[2]. » Enfin, il récuse à sa pièce tout caractère engagé qui lui ôterait la complexité dont elle est tissée : « […] il y a cette dimension politique. Mais pas au sens dogmatique[3]. »

Pourtant, le lieu évoqué, « La cité, entouré de palissades et de miradors, où vivent les cadres et où est entreposé le matériel[4] », l'argument dramatique déployé, « un Africain a été tué par un Caterpillar, sur le chantier[5] », les personnages mis en scène, correspondant au tableau qu'en trace Albert Memmi dans *Portrait du colonisateur* et dans *Portrait du colonisé*, tout semble conférer à la pièce l'aspect d'un souvenir de voyage métamorphosé en drame théâtral. Or, Koltès ne réfute pas l'imprégnation de l'événement biographique, mais il précise qu'il ne possède d'importance à ses yeux que parce qu'il s'érige pour lui en événement poétique : « Les gardes, la nuit, pour ne pas s'endormir, s'appelaient avec des bruits très bizarres qu'ils faisaient avec la gorge… Et ça

1 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2010, p. 34.
2 *Idem*.
3 *Ibid*., p. 35.
4 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 2009, [1989], p. 7.
5 Brigitte Salino, *Bernard-Marie Koltès*, Paris, Stock, 2010, p. 138.

tournait tout le temps. C'est ça qui m'avait décidé à écrire cette pièce, le cri des gardes[6]. »

Résumons : une Afrique métaphorique, un embrayeur poétique, la pièce à l'évidence se situe entre un réel que le voyageur a intériorisé et une réalité qui n'appartient qu'au théâtre. Afin de déterminer si les ambivalences et les ambiguïtés ainsi suscitées par l'écriture de *Combat de nègre et de chiens* se constituent en totalité ou demeurent à l'état de fragments disjoints, il nous faudra successivement examiner la nature de l'Afrique qui est ici représentée, la fonction dévolue au poétique dans cette représentation et la valeur symbolique que le langage impulse à une cérémonie sacrificielle qui emprunte à la tragédie classique son discours dramatique.

Afrique

Si la relation qu'entretient Koltès avec l'Afrique lui apparaît comme magique, c'est parce qu'elle fut un rêve avant d'être pour lui une réalité « rugueuse à étreindre[7] ». Le caractère rimbaldien de la quête africaine, entreprise par cet admirateur du poète aux semelles de vent, se forge dès l'enfance, lorsque sa mère étant partie au Togo alors que lui était demeuré en France, il lui décrit dans ses lettres l'Afrique que, se faisant voyant, il voit en ses lieu et place :

> […] je me suis promené en pirogue avec toi, tout l'après-midi. Que l'eau est jolie, et les roseaux ! Le ciel est une émeraude et l'eau un éclat de diamant. J'ai vu les gosses qui riaient, petits cailloux noirs sur le lit du fleuve. J'ai regardé le village sur pilotis, et j'ai désiré y habiter. […] J'ai tout vu, par tes yeux – du moins autant que mon imagination a pu s'évader de la neige noire de la ville[8].

Déjà, le pensionnaire de Saint-Clément aspirait à un ailleurs conçu telle une inversion de l'ici perçu comme un enfer froid et sinistre : « Fuir la ville, fuir la fumée, fuir tout ce qui nuit. Vivre en un autre pays, connaître une autre race, travailler pour cette race[9] ! » Cette métamorphose de la neige noire, de la fumée noire, caractérisant selon Koltès le désert provincial, en cette peau noire de l'Africain qu'il tenait pour la plus belle de toutes, Léone qui, elle aussi, désire « travailler pour cette race », en célèbre l'avènement dans la révélation du corps d'Alboury : « Vous avez des cheveux super. […] vous avez des lèvres super ; d'ailleurs le noir, c'est ma couleur[10]. »

Légitimement, cette célébration lyrique d'une symphonie en noir et blanc où le blanc s'efface au profit du noir, ne peut, lorsqu'elle est entonnée par une Blanche, que provoquer en retour le crachat du Noir, car le « colonisé », attaché à ses traditions, ne peut tolérer la trahison chez son ennemi de race.

---

6 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, Quatrième de couverture.

7 Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, in *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1983, [1873], p. 152.

8 Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, p. 32.

9 *Ibid.*, p. 23.

10 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 69.

Memmi établit, en effet, que le colonisé préfère la cohérence du colonisateur à l'ambivalence du transfuge. Et, pour celui-ci l'ambiguïté de son statut réside dans le fait qu'il est rejeté par les siens, qu'il ne considère plus comme tels, ainsi que par les autres, qui se refusent à l'accepter comme l'un des leurs : « Car pour réussir à devenir un transfuge, […] il ne suffit pas d'accepter totalement ceux dont on souhaite être adopté, il faut encore être adopté par eux[11]. » Aussi, loin de redoubler le crachat que Nouofia avait projeté aux pieds de Cal, celui qu'Alboury jette au visage de Léone en l'accompagnant d'une imprécation en langue ouolof en inverse la signification et surtout en accentue la violence. Au sein d'une relation qui oppose frontalement les Noirs et les Blancs, les exploités et leurs exploiteurs, Alboury assume son statut de nègre face aux chiens qui ne peuvent que le combattre. Horn s'évertue à le corrompre, Cal désire le tuer, lui attend qu'on lui remette le corps de son frère : chacun est dans son rôle. Le comportement adopté par Léone lui apparaît de ce fait d'autant plus ambigu qu'il est caractérisé par son ambivalence : elle est à la fois dedans et dehors, de son côté et du côté de ses ennemis. Il rappelle sa position sur l'échiquier ainsi dessiné : « Le vieil homme m'a dit que tu étais à lui[12]. » Et, prenant au mot son interlocutrice, il lui affirme hautement que son « ici » ne saurait être le sien :

> LÈONE. – […] Ici, nous sommes si bien.
> ALBOURY. – Toi, oui ; mais moi, non. Ici c'est un endroit de Blancs[13].

Au sein de cette violence, qui répartit les rôles sans que les protagonistes puissent exercer le moindre choix, Léone choisit de retourner la violence contre elle en gravant sur sa peau blanche les scarifications de la peau noire. Geste aussi cruel que vain, car jamais le rouge du sang ne transformera le blanc en noir. De fait, après avoir exécuté cet acte, elle s'évanouit et disparaît de l'action dramatique.

La mention didascalique situant l'ancrage géographique de la pièce indique : « Dans un pays d'Afrique de l'Ouest, du Sénégal au Nigeria, un chantier de travaux publics d'une entreprise étrangère[14]. » Ses personnages, et par voie de conséquence les lecteurs et les spectateurs de l'œuvre, ne voient de l'Afrique que ce chantier, minuscule enclave blanche à l'intérieur de l'immense continent africain. À juste titre, Koltès précise : « La pièce ne parle pas de l'Afrique ni des Noirs[15]. » Il explique qu'il existe une logique du chantier qui transcende les particularités géographiques : « Mais c'est précisément ce qui m'a choqué en Afrique, sa ressemblance si fréquente avec un chantier de la banlieue parisienne[16]. » Toutefois, le continent africain est vaste et ses disparités nombreuses. Les voyages ultérieurs qu'effectuera Koltès en Afrique,

---

11 Albert Memmi, *Portrait du colonisateur* in *Portrait du colonisé* précédé de *Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2004, [1957], p. 60.

12 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 71.

13 *Ibid.*, p. 72.

14 *Ibid.*, p. 7.

15 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 25.

16 *Ibid.*, p. 38.

au Mali et en Côte d'Ivoire d'abord, au Cameroun ensuite en compagnie de Claire Denis, lui permettront de comprendre à quel point le Nigeria concentre une violence qui n'a d'équivalent dans aucun des autres états africains. L'insécurité qui sévit dans ce pays est admise par tous, y compris par les plus hautes autorités de l'État : « […] les attaques à main armée sont fréquentes, au point que le porte-parole de la police de Lagos, Alozie Ogugbuaja, estime non sans humour, que "dans le Nigeria d'aujourd'hui, le vol est devenu un système établi, il fait partie du secteur privé de l'économie"[17]. » Koltès lui-même fut happé par cette violence dès son arrivée sur le sol africain : « Dès que j'ai franchi les portes de l'aéroport, toutes les idées de l'Afrique que j'avais emportées dans mes bagages se sont figées en cette scène : un policier noir était, à grands coups de matraque, en train de battre un de ses frères[18]. » Anticipant la démarche de Léone, mais s'avérant incapable de la conduire à son terme, il prend conscience de la barrière infranchissable qui sépare les Blancs des Noirs : « J'ai regardé vers les Noirs. J'avais honte des miens ; mais une telle haine brillait dans leurs regards que j'ai pris peur, et j'ai couru du côté des Blancs[19]. » Blancs, Noirs ; les miens, eux ; les pièces de l'échiquier sont ainsi disposées avant même que le jeune homme ne se soit rendu sur le site du chantier, et *a fortiori* avant même que le dramaturge n'ait écrit le premier mot de son texte. Aussi, lorsque Patrice Chéreau décide de mettre en scène *Combat de nègre et de chiens*, Koltès juge-t-il indispensable de le conduire au préalable dans ce pays infernal. Et, comme le note Brigitte Salino : « De même que la pièce est née d'une impression forte et fugitive, qui ne prétend pas à une connaissance de l'Afrique, la mise en scène naît du choc de Chéreau découvrant l'Afrique Noire[20]. » L'image étant fixée, une première fois par Koltès, une seconde par Chéreau, l'alchimie dramatique peut désormais opérer.

Poétique dramatique

« Du Sénégal au Nigeria », l'extension d'un lieu géographique précis vers un espace volontairement flou traduit la métamorphose de l'expérience biographique en une authentique création dramaturgique. « La pièce ne parle pas de l'Afrique ni des Noirs[21]. », insiste Koltès. Effectivement, comme l'indiquent les didascalies, elle traite d'une « cité entourée de palissades et de miradors[22] » au crépuscule, d'un pont inachevé et du sable rouge qui tournoie sous l'effet du vent. L'Afrique ne saurait, en effet, se résumer à ce « bout de monde étranger, noyé dans un brouillard crépusculaire[23] » que restitue magistralement la mise en scène de Chéreau, les Africains à des

17 Pierre Haski, « Lagos bloquée », *in* Bruno Tillette (dir.), *Capitales de la couleur*, Paris, Autrement, n° 9 Hors-Série, 1984, p. 68.

18 Bernard-Marie Koltès, « Entretien avec Ndjali Simon », *Bwana Magazine*, mars 1983, cité par Brigitte Salino, *op. cit.*, p. 135.

19 *Idem*.

20 Brigitte Salino, *op. cit.*, p. 206.

21 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 25.

22 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 7.

23 Brigitte Salino, *op. cit.*, p. 211.

gardes postés sur des miradors et à un homme venu réclamer le corps de son frère aux Blancs qui l'ont tué. Toutefois, dans le crépuscule qui tombe tôt en Afrique, dans ce crépuscule où l'obscurité progressivement efface la clarté du jour, les Blancs et les Noirs se répartissent naturellement dans l'espace, les uns sous la protection de la lumière, les autres dans les entrailles des ténèbres. Ainsi Alboury se place-t-il « derrière les bougainvillées », alors que Horn et Cal s'installent « sous la véranda ». Le premier l'avoue : « Mes yeux ne supportent pas la trop grande lumière ; ils clignotent et se brouillent ; ils manquent de l'habitude de ces lumières fortes que vous mettez, le soir[24]. » Les seconds éclairent la nuit, parce qu'ils savent qu'elle est l'expression par excellence de l'Afrique cruelle, sauvage, authentique. Ils se réfugient sous la véranda auprès de la lampe, ils se déplacent munis d'une lampe torche et vont jusqu'à illuminer les cieux en organisant un feu d'artifice. Mais, d'entrée Léone bouleverse cette stricte répartition en confessant le malaise que suscite chez elle le moment du crépuscule : « Quand il fera noir, cela ira mieux ; c'est pareil le soir, à Paris : j'ai mal au cœur pendant une heure, le temps que cela passe du jour à la nuit[25]. » La symbolique proleptique de ces propos annonce son rejet des Blancs, évitant Horn, repoussant les avances de Cal, et son attrait pour le Noir, rejoignant Alboury « *sous le bougainvillée*[26] ». Cette inversion majeure du code des couleurs opérée par Léone au bénéfice de l'amour, Cal la reproduit au nom de la haine : « Dans la lumière, je ne peux rien. Rien. […] Avec toute cette lumière, je ne peux rien. […] Il y a trop de lumière, beaucoup trop de lumière[27]. »

Mais, que l'on convoque *Eros* ou *Thanatos*, dans les deux cas l'échec est patent. L'ambivalence constitue l'expression même de sa perte pour celui qui s'y abandonne. « O noir, couleur de tous mes rêves couleur de mon amour[28] ! », proclame Léone avant de se voir rappelée à la réalité par le crachat d'Alboury. Cal, quant à lui, s'effondre « *dans une ultime série d'étincelles et de soleils qui explosent*[29] », victime du feu d'artifice tiré par Horn qui le désigne comme une cible facile pour les sentinelles postées sur les miradors. En contrepoint, le texte souligne la cohérence qui caractérise le comportement d'Alboury, précisant à la fin de chacun de ces deux épisodes : « *Alboury a disparu*[30]. » Et, la didascalie, entérinant cette logique sur le plan dramaturgique, note à l'issue de la seconde de ces séquences : « *Noir*[31]. » Conformément aux règles de ce jeu d'échecs qui oppose les Blancs et les Noirs, le Noir disparaît une première fois dans le noir après avoir rappelé que si l'on ne pouvait lui remettre le corps de son frère assassiné, ce serait le corps de son assassin qui servirait de monnaie d'échange : « Si j'ai pour toujours perdu Nouofia, alors, j'aurai la

24 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit*., p. 13.
25 *Ibid*., p. 14-15.
26 *Ibid*., p. 41.
27 *Ibid*., p. 96 et 102.
28 *Ibid*., p. 92.
29 *Ibid*., p. 107.
30 *Ibid*., p. 94 et p. 107.
31 *Ibid*., p. 107.

mort de son meurtrier[32]. » Une fois la sentence accomplie, le Noir disparaît définitivement dans le noir, et le noir qui s'instaure sur le plateau traduit la fin du combat de nègre et de chiens. L'aube qui se lève à la fin de la pièce appartient aux Blancs, mais l'image qu'elle dévoile est celle de la mort : « *Auprès du cadavre de Cal. Sa tête éclatée est surmontée du cadavre d'un chiot blanc qui montre les dents*[33]. » En fait, l'action dramatique s'est achevée avec le noir scénique, le seul que comporte la pièce, et logiquement les Noirs ont tous disparu : « *Horn […] lève les yeux vers les miradors déserts*[34]. »

Cette barrière, d'autant plus infranchissable qu'elle est invisible, Koltès l'avait perçue dès son arrivée à Lagos. De retour au Nigeria, comme le note plaisamment Chéreau, il désirait cette fois se placer de l'autre côté de la frontière et en conséquence aspirait à « se noircir », mais ne parvenait qu'à « se rougir » : « Il était brun mais avec une peau de blond, et son rêve était de devenir noir […]. Du coup, il prenait des coups de soleil faramineux. Il était cramoisi[35]. » Le destin de Léone reproduit sur le mode tragique cette fatalité épidermique : Blanche se voulant noire, elle aussi ne pourra que devenir rouge après s'être tailladé le visage. À sa manière, Koltès redit en 1983 ce que Frantz Fanon avait déjà dit en 1952 :

> Le blanc est enfermé dans sa blancheur.
> Le noir dans sa noirceur[36].

Cette séparation de fait inspire à Alboury un constat qui prend acte de la situation ainsi établie :

> Alboury. – On m'a dit qu'en Amérique les nègres sortent le matin et les Blancs sortent l'après-midi.
> Horn. – On vous a dit cela ?
> Alboury. – Si c'est vrai, monsieur, c'est une très bonne idée[37].

Effectivement, s'il en avait été ainsi, la tragédie – car c'est bien d'une tragédie qu'il s'agit si l'on se réfère à cette fatalité d'une stricte séparation des Blancs et des Noirs – aurait été évitée. En effet, comme Léone l'avait intuitivement pressenti, dès le crépuscule les Blancs doivent se tenir à l'intérieur, abandonnant la nuit aux Noirs et ne ressortant qu'à l'aube. Les romans tant européens qu'africains traitant de la période coloniale évoquent tous une répartition hermétique de l'emploi du temps et de l'occupation de l'espace des colonisés et des colonisateurs. Eza Boto, par exemple, évoque la frontière étanche qui sépare le « Tanga du versant sud » du « Tanga du versant nord » et démontre que les deux parties de la ville vivent en alternance :

> Le jour, le Tanga du versant sud, Tanga commercial, Tanga de l'argent et du travail lucratif, vidait l'autre Tanga de sa substance humaine. […] La nuit, la vie

32 *Ibid*., p. 90.
33 *Ibid*., p. 108.
34 *Idem*.
35 Patrice Chéreau, cité par Brigitte Salino, *op. cit*., p. 206.
36 Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1971, [1952], p. 7.
37 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit*., p. 33.

changeait de quartier général. Le Tanga du versant nord récupérait les siens et s'animait alors d'une effervescence incroyable[38].

La poétique du blanc et du noir serait-elle secrètement irriguée par une réflexion politique prônant une absolue séparation des Blancs et des Noirs au sein de temps et d'espaces nettement circonscrits ? Un retour à l'ordre qu'avait institué la colonisation, en quelque sorte ! Le long monologue du parachutiste noir dans *Le Retour au désert* démontre que les données du problème sont infiniment plus complexes :

PARACHUTISTE. – J'aime cette terre, bourgeois, mais je n'aime pas les gens qui la peuplent. Qui est l'ennemi ? Es-tu un ami ou un ennemi ? Qui dois-je défendre et qui dois-je attaquer ? Ne sachant plus où est l'ennemi, je tirerai sur tout ce qui bouge[39].

La décolonisation, en favorisant l'émergence d'une structure étatique néocoloniale, a substitué l'entropie à la cohérence qui prévalait au sein de l'ancien ordre colonial. Le parachutiste ne sait plus qui il doit servir et qui il lui faut combattre. L'Histoire avance, les lignes bougent, l'ennemi d'hier est devenu l'ami d'aujourd'hui, et littéralement dans ce jeu d'échecs dont les règles changent sans cesse en cours de partie chacun serait en droit de s'exclamer comme le fait la gouvernante du *Mal court* : « Jamais des blancs je ne reconnaîtrai les noirs[40]. » Koltès, lorsqu'il s'exprime sur le sujet, distingue nettement sa situation, qui est celle de l'Européen se situant à l'extérieur du jeu – « Je ne ferai pas l'éloge des colonies, ce n'est pas un sujet pour moi. Le système colonial ne m'a jamais fait rêver, il me révulse, m'écœure[41]. » – de la position de l'Africain, qui, lui, se trouve à l'intérieur d'un jeu dont les enjeux le dépassent – « Un jour on apprend au Noir qu'il doit aimer la France, de Dunkerque à Brazzaville. Le lendemain, il n'est plus Français[42]. » –. Ce désarroi, Albourg l'exprime à sa manière quand il associe au sein d'une même condamnation les mœurs déréglées du gouvernement de sa nation et les dévoiements auxquels se livre l'ancienne puissance coloniale. Il adopte même le comportement caractéristique du colonisé, lorsqu'il répète sans les discuter les mauvaises raisons qu'allègue Horn afin de se dédouaner d'une mort dont il porte l'entière responsabilité :

HORN. – […] il a traversé le chantier sans son casque. Ils n'auront pas un sou, dites-leur cela, monsieur.
ALBOURY. – Je leur dirai cela en ramenant le corps : pas de casque, pas un sou[43].

Mais, il ne se départ pas pour autant de son unité, de son intégrité, de son authenticité, car, en dépit des manœuvres de diversion employées par Horn, il en revient toujours à l'objet qui justifie sa présence sur le chantier, obtenir la

38 Eza Boto, *Ville cruelle*, Paris, Présence africaine, 1971, [1954], p. 20-21 et p. 22.

39 Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*, Paris, Minuit, 2009, [1988], p. 56.

40 Jacques Audiberti, *Le Mal court*, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1988, [1947], p. 135. En fait dans la pièce, il s'agit d'une référence au jeu de dames.

41 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 99.

42 *Ibid.*, p. 100.

43 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 27.

restitution du corps de son frère. Si l'Histoire fluctue et prive l'Africain de tout repère, la tradition ancestrale perdure et constitue à ce titre un point d'ancrage précieux pour lui. Son obstination à se faire remettre la dépouille du défunt, puis sa résolution à tuer l'assassin qui a fait mourir deux fois son frère lui confèrent une cohérence qui lui permettra de mener sa mission à terme. En contrepoint, l'échec des Blancs est la conséquence de leurs incohérences, de leurs atermoiements, de leur incapacité à se fixer un but et à s'y tenir. Et, s'il en est ainsi, c'est précisément parce qu'étant des déracinés en Afrique, ils sont privés de toute ligne directrice : Horn désire quitter le chantier mais y demeure, Cal fait l'éloge de sa culture mais se conduit comme un sauvage, Léone célèbre l'Afrique en retrouvant ses racines germaniques.

De ce fait, l'humanisme de Horn est altéré par toutes les compromissions auxquelles il est contraint de se prêter, le long cri d'amour de Cal est étouffé par la multitude des abjections auxquelles il se livre, le désir de devenir authentiquement africaine qui étreint Léone se restreint ironiquement aux entailles sanguinolentes qui marqueront à jamais son visage. La cérémonie dramaturgique procède à la manière d'une épure : du crépuscule à l'aube, ces fantoches ont agi en aveugles car, comme le souligne lui-même Koltès, ils ont vécu les diverses péripéties de « drames petit-bourgeois comme il pourrait s'en dérouler dans le seizième arrondissement[44] », alors que c'était la tragédie de l'Afrique qui se jouait devant eux. Le cri des gardes qui effraie Léone la première fois qu'elle les entend, qui rassure ses compagnons car il est selon eux le gage de leur protection, « ces bruits très bizarres[45] » qui impressionnèrent Koltès lors de son séjour en Afrique et l'incitèrent à écrire *Combat de nègre et de chiens*, contient de manière emblématique la matière esthétique de cette tragédie.

Esthétique africaine

Dans *La Jalousie*, roman d'Alain Robbe-Grillet, A… et le héros-narrateur sont troublés par une curieuse mélopée qui provient de la concession où ils résident : « Maintenant, c'est la voix du second chauffeur qui arrive jusqu'à cette partie centrale de la terrasse, venant du côté des hangars ; elle chante un air indigène, aux paroles incompréhensibles, ou même sans paroles[46]. » Ce chant dont le héros-narrateur s'applique à définir la structure ne possède aucun trait commun avec les diverses formes harmoniques de la musique occidentale. Contraint de ne pouvoir retenir que l'étrangeté de son architecture sans parvenir à appréhender sa signification, ni à déterminer sa fonction, les personnages progressivement n'y prêtent plus attention. Horn et Cal eux non plus n'accordent aucune importance aux cris qu'échangent les gardiens postés sur les miradors, mais ils sont fondés à agir ainsi puisqu'ils savent pourquoi les sentinelles procèdent de la sorte. Horn l'explique à

44 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, quatrième de couverture.

45 *Idem*.

46 Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Minuit, 1975, [1957], p. 99.

Léone : « Le soir et toute la nuit, de temps en temps, pour se tenir éveillés, ils s'appellent[47] . » L'erreur commise en la circonstance est double : convaincu de connaître la réponse, il ne se pose plus aucune question ; tout aussi persuadé de maîtriser la fonction du code, il ne s'interroge pas sur la signification du message. L'émoi de Léone, l'explication décalée qu'elle en donne, et surtout la conclusion qu'elle en tire – « J'ai des intuitions, mais elles sont à l'envers. Et elles ne m'ont jamais trompée. Oh je ne suis pas pressée de sortir d'ici, biquet[48]. » – ne perturbent aucunement Horn, incapable en l'occurrence d'interpréter les signes et de justifier le trouble manifesté par la jeune femme autrement que par l'explication habituelle que l'on emploie à l'intention de tout nouvel arrivant en Afrique : « Vous êtes nerveuse et c'est bien normal[49]. »

La rencontre d'Alboury s'inscrit donc pour Léone dans le droit fil de sa découverte du langage de l'Afrique. D'emblée, elle s'adresse à lui dans une langue étrangère, justifiant le recours à l'allemand par sa filiation germano-alsacienne. Le dialogue des langues allemande et ouolof constitue en soi l'un de ces traits comiques que Koltès revendique pour son théâtre. Mais, il manifeste surtout ainsi la qualité d'étrangers qui réunit ces deux êtres à l'intérieur d'une enclave française. Si la langue parlée par chacun des locuteurs est incompréhensible pour son interlocuteur, il est en revanche aisément compréhensible par chacun d'eux que s'ils agissent de la sorte c'est afin de ne pas employer la langue française que tous deux parlent et comprennent. L'échange ne réside pas dans le sens que l'on désire transmettre, mais dans l'acte même de cet échange : « Il ne faut pas avoir peur des langues étrangères, au contraire ; j'ai toujours pensé que, si on regarde longtemps et soigneusement les gens quand ils parlent, on comprend tout[50]. » Le cri des sentinelles a d'instinct éveillé chez Léone la compréhension de cette langue spécifique qui est celle de l'Afrique, langue qui n'entretient aucune relation avec la langue française et qu'à ce titre les Français méprisent souverainement. Proche de son personnage, en ce sens où lui aussi fut initié au langage mystérieux de l'Afrique par les cris que les gardiens de la concession Dumez d'Ahoada échangeaient du haut des miradors, Koltès partage en outre avec lui sa conviction que la communication avec autrui n'est jamais aussi authentique que lorsqu'elle s'exerce au moyen d'une langue étrange car étrangère : « Je trouve très belle la langue quand elle est maniée par des étrangers. […] On commence à sentir l'odeur des gens quand on est avec des étrangers, quand on parle une langue qui n'est pas la sienne[51]. » Et, c'est à cette expérience qu'il convie son lecteur et son spectateur en faisant converser ses personnages en des langues étrangères sans leur fournir la traduction de leurs propos. Que certains ne comprennent pas l'allemand, qu'un très petit nombre seulement identifie les citations du *Roi des Aulnes*, qu'aucun ne parle le ouolof ne lui importe guère. Ou plutôt, il se réjouit qu'ils puissent ainsi découvrir la musicalité d'un texte sans que cette

47 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 16.

48 *Ibid.*, p. 17.

49 *Idem*.

50 *Ibid.*, p. 58.

51 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 20.

découverte ne soit perturbée par l'appréhension d'un sens. Cette « didactique des langues » représente une mise en abyme de l'initiation du lecteur et du spectateur à ce langage étranger pour lui que constitue le langage théâtral koltésien. En effet, derrière « l'Afrique métaphorique » se trouve le théâtre qui lui aussi requiert chez l'interlocuteur une grande faculté d'écoute afin de pénétrer puis de comprendre les mots qu'échangent sur scène les personnages : « On ne peut rien dire par les mots, on est forcé de la [la situation] dire derrière les mots[52]. »

Le lieu et le moment qui président à la dernière rencontre de Léone et d'Alboury traduisent métaphoriquement la tension qui prévaut lors de ce rapprochement, mais aussi l'impossibilité tragique de mener le projet à son terme : « *Sur le chantier, au pied du pont inachevé, près de la rivière, dans une demi-obscurité*[53] […]. » Cette demi-obscurité, qui est encore jour et pas tout à fait nuit, laisse pour quelques instants coexister la lumière diurne et l'obscurité nocturne avant que les ténèbres ne l'emportent. De même, la Blanche et le Noir peuvent encore rêver d'une fusion avant que le noir lui aussi ne l'emporte. Le pont inachevé qui les surplombe inscrit pourtant dans ce ciel entre chien et loup l'échec de toute jonction entre eux, entre leurs langages, entre leurs cultures, entre leurs civilisations. Et, si ce pont restera à jamais inachevé, c'est afin qu'une telle osmose demeure pour toujours impossible. Et chacun d'entendre le bruit appartenant à l'univers de l'autre – l'eau de la rivière pour Léone, le chien du chantier pour Alboury – sans qu'ils ne puissent assembler les sons et les images à l'intérieur d'un tout harmonieux.

Au sein d'un univers aussi radicalement clivé, le crachat apparaît comme le seul mode de communication possible. L'action dramatique est rythmée par les références à cette déjection. C'est un crachat qui enclenche le processus tragique qui va se dérouler cette nuit-là sur le chantier. C'est un autre crachat qui va hâter son dénouement. Et c'est encore un autre crachat, dont l'origine est bien plus lointaine, qui va complexifier les données de l'équation ainsi posée. En soi, le combat qui oppose les nègres aux chiens apparaît sous la forme d'un conflit dont les enjeux sont extrêmement simples. À l'injustice le Noir réplique par le crachat, et à ce crachat le Blanc riposte par le meurtre. Cal justifie ce rapport de causalité en démontrant que, dans cette lutte, ce ne sont pas des individus qui sont aux prises, mais des communautés qui sont en jeu : « Moi, je flingue un boubou s'il me crache dessus, et j'ai raison, moi, bordel ; et c'est bien grâce à moi qu'ils ne te crachent pas dessus[54] […]. » Il établit qu'au jet de salive seul le jet de sang peut constituer une réponse appropriée, érigeant son explication en maxime aisée à mémoriser : « Crachats de boubous sont menace pour nous[55]. » En conséquence, les flots de salive que sont les paroles s'avèrent inutiles, parce que l'on ne peut répliquer à un acte que par un autre acte. Cette leçon, Horn est à même d'en vérifier la validité quand, Alboury

52 *Ibid.*, p. 13-14.
53 *Ibid.*, p. 68.
54 *Ibid.*, p. 77.
55 *Ibid.*, p. 78.

ayant craché au visage de Léone, le chef de chantier cesse toute négociation avec lui, lui promettant une mort prochaine, qu'il ne lui administre pas sur le champ, car il « n'aime pas verser de putain de sang[56]. » Cal décrivait dans le recours aux crachats dont usent les Noirs un processus allant *crescendo* : « […] parce qu'à deux centimètres c'était sur notre pied, dix centimètres plus haut c'était le pantalon, et un petit peu plus haut on l'avait dans la gueule[57]. » Et, c'est bien en pleine face que Léone reçoit le crachat d'Alboury!

Entraîné par sa haine à l'encontre d'une population qui manifeste de manière aussi ostensible le mépris qu'elle éprouve pour ses frères de race, Cal développe une vision apocalyptique de la terre noyée sous les crachats et sur laquelle seuls les Noirs parviendraient à survivre. Cette image en l'inversant annule celle du village communautaire où Blancs et Noirs vivront en parfaite harmonie qu'Horn avait auparavant brossée à l'intention d'Alboury. Toutefois, l'aveu confessé par Léone – « […] ma blancheur, j'ai déjà craché dessus depuis longtemps, je l'ai jetée, je n'en veux pas[58]. » – constitue une alternative à la binarité élémentaire mise en place par Cal. Sa première sanction, qu'elle partage avec Koltès, réside dans le fait qu'elle n'est pas noire. Aussi attend-elle, espère-t-elle, une rédemption à cette indignité originelle en partageant la vie d'Alboury. Le châtiment qu'il lui administre revêt le sceau de la punition à laquelle elle s'expose en osant faire état d'une telle présomption. En effet, comme le souligne Fanon, en déclarant son amour à un homme noir, loin de se noircir, la femme blanche le blanchit : « En m'aimant, elle me prouve que je suis digne d'un amour blanc. On m'aime comme un Blanc. […] Je suis un Blanc[59]. » Et Cal de triompher, car si Horn répugne à verser le sang d'Alboury en représailles à son acte, mû par le mépris, Léone en faisant suivre le jet de salive par le jet de sang s'administre le châtiment que sa communauté applique aux renégats. Aussi, ne pouvant instaurer l'ambivalence au sein d'une société qui ne connaît que l'opposition frontale, Léone s'efforce-t-elle de brouiller les signes ainsi disposés, de bouleverser les lignes ainsi instituées, en choisissant résolument, quant à elle, de demeurer au sein de l'ambiguïté. Et, c'est de la sorte que cette tragédie en noir et blanc s'achève sur la prédominance du rouge, couleur du sable qui couvre le sol de la concession, couleur qui s'érige le temps de l'action dramatique en emblème de la violence africaine.

À propos de la confusion que Koltès organise délibérément à l'intérieur de ses textes, Florence Bernard note : « C'est qu'il a, sa vie durant, entretenu avec la question de l'altérité une relation passionnelle : issu du milieu de la bourgeoisie de province, il se veut nomade des pays pauvres, ami des immigrés, amant des marginaux. Blanc, il se veut noir[60] […]. » Or, dans *Combat*

56 *Ibid*., p. 93.

57 *Ibid*., p. 78.

58 *Ibid*., p. 92.

59 Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, *op. cit*., p. 51.

60 Florence Bernard, « Bernard-Marie Koltès, entre théâtre et roman », *in* Aphrodite Sivetidou et Maria Litsardaki, *Roman et théâtre, une rencontre intergénérique dans la littérature française*, Paris, Garnier, coll. « Rencontres », 2010, p. 349.

de nègre et de chiens, le dramaturge a conféré à sa représentation de l'altérité la forme de l'ambivalence : Horn travaille en Afrique pour gagner de l'argent, mais éprouve pour l'Afrique une certaine fascination ; Cal hait l'Afrique et les Africains, mais cette haine s'exerce surtout à son encontre ; Alboury respecte la loi des Blancs, mais veille au maintien des traditions ancestrales de son peuple. Il suffit alors qu'un cadavre soit perdu, que survienne une Blanche insatisfaite de sa condition pour que cette ambivalence révèle ses limites et que s'instaure un climat où l'ambiguïté règne en maître : Horn s'efforce de servir les intérêts de Cal sans desservir ceux d'Alboury ; Cal recherche Alboury pour le tuer, mais c'est de Toubab qu'il a besoin pour pouvoir continuer à vivre ; Alboury accepte la rencontre des cultures que lui propose Léone, mais refuse que celle-ci s'arroge le droit d'intégrer sa communauté. De ce fait, les masques tombent et le visage de chacun apparaît en pleine lumière : l'humanisme prôné par Horn n'est qu'un vernis qui se craquelle à l'épreuve des faits ; l'éthique du respect que Cal estime lui être dû dissimule mal le repli infantile sur lui-même auquel l'ont acculé ses rancœurs et ses frustrations. Dans ce contexte, la cohérence de la démarche d'Alboury, qui demande peu mais entend que sa requête soit satisfaite, opère à la manière d'un révélateur, au sens chimique du terme, puisque de bout en bout il démontre de façon implacable ce que recouvre le terme de dignité, en évoquant la sienne et celle de sa communauté.

Koltès a toujours affirmé qu'il plaçait au centre de ses pièces des personnages, non des types humains érigés en représentant de valeurs ou d'idéologies : « […] je n'ai jamais écrit quelque chose sur un sujet quelconque. À moins que le sujet ce soit ce qui nous donne envie d'écrire ; dans ce cas le sujet c'est toujours des gens[61]. » Si dans la pièce l'ambivalence est la conséquence de la pérennisation en Afrique de la situation coloniale, l'ambiguïté appartient en propre à chacun des personnages, parce que précisément chacun est un personnage authentique en proie à ses contradictions et à ses palinodies. Toutefois l'histoire de chacun d'eux s'inscrit au sein d'une Histoire qui les implique, mais les dépasse. Ainsi Koltès démontre-t-il que ce qui aurait été possible pour des hommes libres s'avère impossible pour des êtres soumis aux lois implacables de l'Histoire :

> D'une part, je voulais montrer comment et jusqu'à quel point la proximité est possible entre la femme et le nègre, d'autre part, aussi, les obstacles qui rendent finalement cette proximité impossible, parce que la grande Histoire est trop forte, quelles que soient la violence et l'énergie des expériences personnelles[62].

Donc, la tragédie de l'histoire recouvre les drames individuels. Cette Afrique métaphorique, parce qu'elle ne permet pas de dérober ce que la civilisation nous autorise aisément à dissimuler, révèle l'homme dans sa nudité même. « Toute nue[63] ! », tels sont les derniers mots en langue française prononcés par Léone. Dans ses pièces ultérieures, Koltès affublera ses protagonistes de nouveaux oripeaux, mais chaque fois il les renverra à leur nudité originelle.

---

61 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 41.

62 *Ibid.*, p. 35-36.

63 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 108.

Quant à l'Afrique réelle, il adoptera le seul comportement dont, selon A. Memmi, peut faire usage « le colonisateur qui se refuse », à savoir se retirer et ne plus retourner en Afrique. Au constat qu'il formulait en 1957 – « S'il ne peut supporter ce silence et faire de sa vie un perpétuel compromis, s'il est parmi les meilleurs, il peut finir aussi par quitter la colonie et ses privilèges[64]. » –, répond en écho la conviction qu'assène avec force Koltès en 1988 : « Je ne veux plus remettre les pieds dans le tiers-monde, aller en Afrique, ça devient une souffrance permanente, à me dire constamment : mais qu'est-ce que je fous là[65] ? » Néanmoins, il demeurera les Africains, il demeurera les odeurs, les couleurs, les sonorités de l'Afrique, et ce sont eux, ce sont elles, qui irrigueront l'œuvre future.

64 Albert Memmi, *Portrait du colonisateur*, *op. cit.*, p. 65.

65 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 117.

La mort dans l'œuvre de Koltès
« Loin de la froideur, des larmes et du sinistre des cimetières occidentaux »

Florence Bernard
Aix-Marseille Université, CIELAM

La critique a insisté dès la création des pièces de Koltès sur la dimension sombre, funeste, de son univers, frappé du sceau de la violence et de la marginalité. Il est vrai que ses personnages y subissent souvent un sort fatal, dans un contexte spatio-temporel propice à l'agression : chantier à l'abandon, quai déserté par les ferries, pissotière où s'échangent des substances illicites, villes où sévissent la guerre, le terrorisme, le deal, la corruption. Tels sont, entre chien et loup, les lieux de ces rencontres brutales, qui virent à l'affrontement. Si l'évocation de la mort appelle un traitement tragique, Koltès a constamment insisté sur le rire qu'il cherchait à susciter par son écriture[1].

La nature foncièrement conflictuelle des rapports qu'entretiennent les personnages entraîne souvent la mort de l'un d'entre eux et scelle, de fait, un apaisement des tensions qui les animaient. Après avoir analysé cette dynamique, nous montrerons que les circonstances et les motifs qui président au décès sont complexes, empêchant le public de cerner la véritable nature des sentiments que le meurtrier éprouve à l'égard de sa victime. Comme nous le verrons en second lieu, cette ambivalence affecte également la tonalité du traitement que l'auteur inflige aux défunts dans son œuvre : grotesque[2], désacralisée par la mise à distance du pathos et par le recours au comique, la mort y semble inextricablement liée à la vie, ce qui n'est pas sans interroger la croyance de Koltès en un au-delà.

Ambiguïté des circonstances et des motifs de la mort

Exposant, dans la célèbre lettre qu'il adresse à Hubert Gignoux le 7 avril 1970, sa manière de concevoir les personnages des *Amertumes*, Koltès déclare : « L'ensemble d'un individu et l'ensemble des individus me semblent tout constitués par différentes "puissances" qui s'affrontent ou se marient, et d'une

1 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999, p. 128 : « Je me méfie toujours d'acquiescer à ce constat que mes pièces feraient la part belle à un monde d'inquiétude ; je suis effaré quand je lis ensuite que l'ombre, la nuit, le désespoir sont ce que je décris. »

2 Sont jetées ici les bases d'une réflexion que développe l'article suivant : « "La joie même dans la souffrance" : le comique lié au vieillissement, au handicap et à la maladie dans l'œuvre de Koltès » (colloque international « Du style à l'œuvre en passant par le registre », 18-19 octobre 2012, Biennale Koltès 2012, actes à paraître).

part l'équilibre d'un individu, d'autre part les relations entre [les] personnes sont constitués par les rapports entre ces puissances[3]. »

Tour à tour dominateurs et soumis, les hommes entretiennent des liens conflictuels, dans toute son œuvre. La fuite, qu'ils peuvent un temps envisager, n'est pas efficace, comme le montre *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*. Après avoir quitté précipitamment la maison familiale, les attentats de l'OAS et les malheurs qu'annonce la naissance des fils de Fatima, Romulus et Rémus, Mathilde et Adrien errent de pays en pays à la recherche de la sérénité. Lorsqu'ils l'ont enfin trouvée, aux États-Unis, des parachutistes s'abattent sur la ville, réminiscence des troubles qui les ont précisément forcés à quitter leur pays. Pas de répit en ce monde, semble énoncer Koltès dans tous ses écrits.

Par conséquent, la mort apparaît, aux yeux des personnages, comme le moyen le plus sûr d'apaiser les tensions qui les animent, tensions qui se manifestent entre eux comme en eux : « Dans une personne, ou dans un personnage, c'est un peu comme si une force venant du dessus pesait sur une force venant du sol, le personnage se débattant entre deux, tantôt submergé par l'une, tantôt submergé par l'autre[4]. » On comprend dès lors que les causes du décès soient rarement naturelles. La maladie a certes raison de quelques-uns des personnages : ainsi, dans *L'Héritage*, Constantin a contracté la vérole, Cécile, le sida[5], et la couturière qui donne son titre à *Coco*, pièce qu'esquisse l'auteur juste avant de décéder, est mourante. Mais le plus souvent, on tue et l'on se tue. Les meurtriers sont légion : Cal, Alboury, Abad, Zucco, inspiré du criminel italien Roberto Succo, l'illustrent bien, comme avant eux Raskolnikov et Hamlet, dans les réécritures de Dostoïevski et de Shakespeare auxquelles le dramaturge se livre, au début des années soixante-dix. À la triste Ophélie, figure mélancolique empruntée à la pièce élisabéthaine, s'adjoignent les deux suicidés de *Sallinger*, Henry et le Rouquin, mais encore Piotre, Svidrigailov, Koch et Marie, dans *Les Amertumes*, *Procès ivre*, *Quai ouest* et *Récits morts*, sans parler des hommes de la famille Serpenoise, comme le rappelle Adrien à sa sœur : « […] j'ai failli aller au cimetière pour me tirer une balle dans la tête, comme notre grand-père l'a fait quand son fils est parti à l'armée, et comme notre arrière-grand-père l'a fait pour notre grand-père[6]. »

Tous les moyens sont bons, pour mettre un terme à la vie. Supprimant ses victimes à mains nues, par arme à feu ou par arme blanche, Roberto Zucco est ainsi présenté comme l'archétype du tueur, d'autant qu'il porte atteinte aux interdits ultimes de la société : « Je suis le meurtrier de mon père, de ma mère, d'un inspecteur de police et d'un enfant[7]. » Saut dans le vide,

3 Bernard-Marie Koltès, Lettre du 7 avril 1970, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, p. 115.

4 *Idem*.

5 C'est ce qu'indique la fiche bristol de ce personnage dans « Brouillons de *Quai ouest* », dactylographie et manuscrit, document non coté, non paginé, consulté au domicile de François Koltès en 2008.

6 Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*, Paris, Minuit, 1988, p. 62.

7 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990/2001, p. 89.

pendaison, ingestion de poison[8] ou de terre[9], étouffement sous un oreiller[10] : les autres personnages koltésiens ne manquent toutefois pas de ressources pour parvenir à leur fin.

Diversifiées, les modalités qui entraînent la mort sont parfois assez peu définissables. La distinction entre le suicide et le meurtre est notamment difficile à opérer dans *Quai ouest* : Koch entend dès le début de la pièce se supprimer pour se soustraire au scandale de ses malversations financières et à l'emprise de Monique. Ses intentions sont claires, lorsqu'il aborde Charles :

> Voudriez-vous, s'il vous plaît, m'aider à traverser ce hangar et me mener au bord du fleuve, là où l'on a une bonne vue sur le nouveau port, là où l'on prend le ferry ? je suis bien trop maladroit pour me risquer à traverser seul ; et m'aider à trouver deux pierres à mettre dans mes poches ? Je promets que c'est tout ce que je vous demanderai[11].

La situation se complique quelques scènes plus tard, quand il supplie cette fois Abad de le tuer. Cette requête fait l'objet d'un soliloque où il finit d'épuiser ses arguments, pour convaincre son interlocuteur : « Faites-le vous-même, cela vous vengera et moi, cela me débarrassera. […] (*Il tend la crosse de l'arme à Abad*[12].) » Qui est la victime, qui est le criminel, dans ce cas précis ? L'auteur ne tranche pas : « Koch mort, c'est comme si Abad l'avait tué, d'un certain point de vue ; et c'est comme si Koch s'était suicidé, d'un autre point de vue[13]. » Les lignes ont bougé, comme toujours chez Koltès. Et l'ambiguïté des intentions éclate elle aussi au grand jour.

En acceptant de le tuer, Abad rend en effet service à Koch. Cette ambivalence qui préside au meurtre est encore plus patente lorsque l'on songe à la manière dont Koltès présente, dans « Pour mettre en scène *Quai ouest* », la mort de Charles, qu'Abad supprime aussi à la fin de la pièce. Prenant à contre-pied le spectateur, qui serait tenté d'interpréter ce crime comme une vengeance – Abad empêche par là son associé de lui fausser compagnie –, l'auteur brouille les pistes en déclarant que ce personnage a cherché à « littéralement offrir la mort à l'autre[14]. » Un acte d'amitié, en somme.

Le public se trouve ainsi confronté à la complexité des sentiments qui animent les personnages de Koltès : est-ce l'indifférence, l'amour ou la haine qui pousse un être à en tuer un autre ? L'auteur rend crédibles les trois hypothèses, comme le montre le meurtre de la mère de Zucco, en une étreinte aussi douce qu'étouffante : « *Il s'approche, la caresse, l'embrasse, la serre ; elle gémit. Il la lâche et elle tombe, étranglée. Zucco se déshabille, enfile son*

---

8 Nous pensons en particulier au personnage du délateur que l'on retrouve inerte, la bouche « remplie jusqu'aux bords de petites graines teintées de rouge », dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, Paris, Minuit, 1984, p. 153.

9 Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988, p. 37.

10 Adrien menace sa sœur Mathilde de finir étouffée sous un oreiller, « comme il est d'usage pour les femmes encombrantes » de leur famille (*Le Retour au désert*, *op. cit.*, p. 62).

11 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985, p. 15.

12 *Ibid.*, p. 87.

13 Bernard-Marie Koltès, « Pour mettre en scène *Quai ouest* », *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 130.

14 *Ibid.*, p. 133.

treillis et sort[15]. » C'est de cette même ambivalence que témoigne Stevan en poignardant Hélène, tout en lui disant : « Je t'aime », dans *Des Voix sourdes*[16]. Renonçant à doter ses personnages de traits de caractère clairement définis, ce qui constituerait à ses yeux « un travail acharné sur ce qu'il y a de plus petit, de plus mesquin, de moins original en soi[17] », Koltès emboîte le pas à Dostoïevski, dont il a lu les romans avec passion durant sa jeunesse. Et l'on peut lui appliquer les propos qu'énonce Bakhtine au sujet de l'écrivain russe : « Dostoïevski voyait [dans la psychologie] une humiliation de l'homme par la *chosification* de son âme, au mépris de sa liberté, de son "infinité", de cette absence de détermination et de solution qui, dans ses œuvres, constitue le principal objet de représentation[18]. » Puisque, pour Koltès, « les sentiments éternels » ne sont que « des conneries provisoires[19] », on peut s'attendre à ce que la tonalité dont il accompagne les meurtres et les suicides ne soit pas plus univoque.

La tragi-comique union de la mort et de la vie

Les personnages qui évoluent dans l'œuvre de Koltès semblent posséder une conscience aiguë de leur vulnérabilité. Leur peur de mourir est patente. Elle transparaît dans l'attention que nombre d'entre eux portent à la désagrégation de leur corps, comme Consuelo qui, dans *Coco*, repasse fébrilement du rouge sur ses lèvres, tremblant à l'idée que sa « bouche ne s'effiloche et ne devienne énorme[20] ». À sa patronne qui la rassure, « Elle est déjà ourlée, votre bouche », la domestique réplique : « Mal, madame Coco, le travail n'est pas soigné. Cela se défait aux coins. » Cette crainte de dépérir, comme si la mort commençait son travail de sape bien avant le terme de la vie, transparaît dans une missive que l'auteur lui-même adresse à son amie Bichette, à l'âge de vingt-et-un ans :

> […] je sens déjà les rides et le dessèchement me menacer, avec tout le cortège des tares de ceux qui n'ont plus vingt ans et qui le regrettent. […] Je redoute déjà le jour où tous ces sillons creusés dans la chair et dans le cerveau éclateront, et, en une nuit, désagrègeront toute cette carapace de fausse jeunesse et me feront pourrir sur pied, plus effectivement que la vérole ou la peste, avec cette odeur écœurante de putréfaction difficilement cachée que l'on dégage dès vingt-cinq ans[21].

Guettant avec horreur les premiers signes de l'inévitable délabrement physique qui l'attend, le personnage koltésien craint également qu'on le

15 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 18.

16 Bernard-Marie Koltès, *Des Voix sourdes*, Paris, Minuit, 2008, p. 71.

17 Bernard-Marie Koltès, Lettre du 7 avril 1970, *Lettres*, *op. cit.*, p. 115.

18 Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 104-105.

19 Bernard-Marie Koltès, « Troisième entretien avec Alain Prique », *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 54.

20 Bernard-Marie Koltès, *Coco*, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 114.

21 Bernard-Marie Koltès, Lettre du 17 avril 1969, *Lettres*, *op. cit.*, p. 93.

moleste et qu'on le tue. Pour échapper à la mort, rien de mieux que de devenir aussi évanescent qu'un spectre. Leslie, dans *Sallinger*, l'énonce clairement :

> Je suis celui qui dit, les mains sur les oreilles et les yeux bien fermés : « Plus un regard sur moi, s'il vous plaît ; regardez devant vous, regardez-vous entre vous, laissez-moi passer, invisible, transparent, silencieux, posé sur un nuage ; je me glisse entre vous, et personne ne me voit[22] […]. »

« Il ne faut pas qu'ils nous voient ; il faut être transparent ». Ce souhait qu'exprime à son tour Roberto Zucco, dix ans plus tard, à la page 79 de la pièce qui porte son nom, vient confirmer l'impression que son évasion nocturne a produite sur nous, dès la première scène. Il y parcourt le toit de la prison aussi discrètement qu'un fantôme, devant les yeux incrédules des gardiens[23]. En un sens, c'est comme si Zucco était déjà mort quand l'action commence, ironique manière de montrer que nul, pas même celui qui entend s'y soustraire, ne peut échapper à son destin funeste.

La frontière qui sépare les vivants, morts en devenir, des défunts, est donc mouvante, « à ne plus savoir quand un homme est mort et quand il ne l'est pas », peut-on lire dans *Prologue*[24]. Telles ces bouches de l'Enfer auxquelles le Moyen Âge accorde encore foi[25], les lieux imaginés par Koltès sont propices aux apparitions spectrales. Ces « trous » au fond desquels on essaie, comme Cal, de ne pas se laisser choir, ces grands trous dégoûtants[26] dont on tente de s'extraire, comme Monique du hangar de *Quai ouest* , sont autant de portes ménageant un passage vers le monde des défunts. La « planque aux anges », dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, recrache ainsi tous les soirs sa cohorte de silhouettes fantomales :

> Le peuplement de la nuit semblait alors surgir du petit bâtiment central, comme si ce fût là la sortie de quelque souterrain. Une ombre apparaissait, poussant la porte à deux battants, hésitait, posait le pied sur le quai, et enfin se mettait à marcher. Une autre la rejoignait, puis une autre, et bientôt une dizaine de personnages déambulaient et se croisaient comme selon un plan[27] […].

Le hammam d'Ali fait lui aussi office de passage vers l'Hadès, dans *Prologue* : à la tombée de la nuit, s'y précipitent « marchant à reculons, les hommes de la race des Morts[28] ».

Il arrive parfois que Koltès introduise de manière encore plus directe le motif du revenant : c'est le cas dans *Sallinger* et dans *Le Retour au désert* où

---

22 Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, Paris, Minuit, 1995, p. 61.

23 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit*., p. 12.

24 Bernard-Marie Koltès, *Prologue*, Paris, Minuit, 1991, p. 42.

25 « Dans leur désir de s'élever ou de descendre (dans les profondeurs terrestres, les enfers), les hommes veulent constamment entamer la surface lisse de la terre. Ils croient à l'existence de ces trous et abîmes d'un autre monde. » (Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 343).

26 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1983, p. 11 et *Quai ouest*, *op. cit*., p. 47.

27 Bernard-Marie Koltès, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit*., p. 51-52.

28 Bernard-Marie Koltès, *Prologue*, *op. cit*., p. 33.

des êtres ressurgissent de la tombe pour prendre la parole. Leurs propos orduriers et leurs préoccupations matérielles font du Rouquin et de Marie des spectres fort éloignés de l'image éthérée et solennelle que la littérature leur a traditionnellement dévolue. La raison qui empêche la première épouse d'Adrien de « trouver le repos » depuis des années, est en effet dérisoire. Sa belle-mère lui a présenté une part de gâteau aux pommes « sur du papier journal » : « J'en garde encore la honte[29] […]. » Retenus sur Terre où il n'ont pourtant plus leur place, animés d'une colère qui les prive du repos que le trépas était censé leur offrir, ils incarnent le parangon du personnage koltésien : le paria révolté.

Ainsi, contrairement à ce que l'auteur a déclaré à l'occasion, la mort n'est pas « la négation de tout[30] ». L'intérêt qu'il porte à la réincarnation le suggère également. La croyance en la permanence de l'âme par sa migration de corps en corps rend en effet compte de la précarité des frontières qui la tiennent recluse, sous un jour cette fois positif. En témoignent les multiples allusions à la légende de Siddharta, présentes dans *Le Retour au désert*. C'est néanmoins dans deux œuvres plus anciennes, rédigées presque à la même période, *Combat de nègre et de chiens* et *Prologue*, que cette question est abordée de manière plus directe. La fleur indéfinissable qui pousse à l'endroit où ont été répandues les cendres de l'étrange Nécata s'en fait l'illustration :

> Il tomba dans la nuit une petite pluie fine et silencieuse ; dès le matin suivant apparut, dans une boulette de terre oubliée au fond d'un pot, au coin de la terrasse, le germe vert d'une fleur qui, en quelques jours, sans soin, sans eau, malgré un ciel couvert et pesant, s'épanouit cependant sur le rebord de ma terrasse, fleur bâtarde et inconnue même de l'Encyclopedia Universalis, innommable, à mi-chemin de la marguerite et de la [*sic*] cattleya[31].

Et Léone, de déclarer, émerveillée, en découvrant la végétation africaine : « C'est quand j'ai vu les fleurs que j'ai tout reconnu ; j'ai reconnu ces fleurs dont je ne sais pas le nom ; mais elles pendaient comme cela aux branches dans ma tête. Vous croyez aux vies antérieures, vous[32] ? » À cette question sans réponse fait écho le mot que Koltès écrit à son frère et à sa belle-sœur peu avant de mourir : « In God we trust, do we[33] ? »

Que sa foi en la survivance de l'âme par-delà la mort soit sincère ou pas, Koltès a conservé jusqu'au bout sa bonne humeur, en dépit de la conscience qu'il avait d'être en sursis, sensation encore plus aiguë, sans doute, à partir du moment où il se sait atteint par le virus du sida. Cela, le comédien Isaach de Bankolé le confirme : « C'était un mec qui faisait la fête. […] Il était dans la vie. Je n'ai jamais vu Bernard en larmes, c'était toujours le sourire. Même sur

---

29 Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*, *op. cit.*, p. 76. Du parangon à la caricature, il n'y a qu'un pas, on le voit, ce qui annonce notre point suivant, le traitement comique du mort et, plus largement, de la mort.

30 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 152.

31 Bernard-Marie Koltès, *Prologue*, *op. cit.*, p. 67.

32 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 42.

33 Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, *op. cit.*, p. 523.

son sort, c'était la plaisanterie, l'humour. La joie même dans la souffrance[34]. » Ce naturel joyeux transparaît dans son œuvre, contrebalançant les situations funestes dans lesquelles sont plongés ses personnages.

Le pathos y est ainsi systématiquement tenu à distance. Une mort peut à première vue faire figure d'exception, celle de Victor, tué sans raison par les hommes de la Garde Nationale, dans la première des nouvelles qui accompagnent *Prologue*. Dans leur sauvagerie, les soldats ont en effet transpercé de leurs balles la paume de ses mains. La dernière phrase du texte atténue néanmoins la réprobation du lecteur à l'encontre de cette brutalité, que la référence au corps martyrisé du Christ avait préalablement renforcée : « Il s'était appuyé contre l'arbre, avait heurté son front contre le tronc, et était tombé d'un coup – puis il avait senti disparaître doucement, comme les ondulations d'un drap d'un côté jusqu'à l'autre doucement s'éteignent lorsqu'on ne l'agite plus, tous ses regrets, et toutes ses douleurs, jusqu'à la dernière[35]. » Le bienfait que le trépas apporte à l'enfant est manifeste, il le délivre de sa vie misérable : du travail, de la prostitution et de la solitude.

Si ce décès est relaté assez longuement, force est d'admettre que peu de morts se déroulent sous les yeux des spectateurs. *Les Amertumes* et *Dans la solitude des champs de coton* se terminent sans que l'on assiste à l'affrontement imminent des protagonistes, que l'on imagine sanglant : la question « Alors, quelle arme[36] ? » que pose le Client au Dealer fait écho à la révolte d'Alexis contre ses proches, que traduit la lumière des projecteurs baignant le plateau au moment où la pièce prend fin : « *Les personnages sont fixes, éclairés par des flashes de plus en plus rapides sur les trois différents lieux. Soudain la lumière est violente et rouge sur l'ensemble, et c'est ALEXIS*[37]. » De même, seuls l'arrêt de la tempête et le bruit de l'envol des oiseaux suggèrent qu'Abad vient de tuer Koch dans *Quai ouest* : « *Abad pose la main sur le fusil-mitrailleur. Fin de l'aube, envol d'oiseaux, le vent se calme*[38]. » L'issue fatale reste ainsi en suspens, parfois littéralement, comme dans la scène finale de *Roberto Zucco* où le personnage saute du toit de la prison : si une voix annonce qu'il tombe, une didascalie indique que l'on ne voit rien. Point ici de cadavre au sol comme celui d'Henry dans *Sallinger*. La tonalité élégiaque n'est pas non plus de mise, le « Je ne veux pas mourir. Je vais mourir[39] » de Zucco apparaissant d'une grande sobriété lorsque l'on connaît l'état de santé de l'auteur au moment où il rédige ces lignes. *Combat de nègre et de chiens*, *Le Retour au désert*, *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, pièces où l'on perd un être cher, pourraient se prêter aux lamentations. Les ouvertures des *Amertumes*, de *L'Héritage* et de *Sallinger*, entre veillée funèbre et confidences dans un cimetière, aussi.

---

34 Jean-Yves Coquelin, « Quand Abad m'a parlé », Entretien avec Isaach de Bankolé, *Europe*, n° 823-824, novembre-décembre 1997, p. 40-51, p. 50.

35 Bernard-Marie Koltès, *Nouvelle I*, *Prologue*, *op. cit.*, p. 85.

36 Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986, p. 61.

37 Bernard-Marie Koltès, *Les Amertumes*, Paris, Minuit, 1998, p. 60.

38 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 87. On en revient à la question de la nature de cette mort.

39 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 49.

Pour autant, les propos tenus en présence du cadavre ou à son sujet suscitent plus la surprise et l'amusement qu'une franche mélancolie. Que l'on pense aux différents lieux où Cal a traîné la dépouille de sa victime, avant de s'en séparer, dans *Combat de nègre et de chiens*. Si le comique naît du caractère obsessionnel de son meurtrier, c'est quand même Nouofia qui, à son corps défendant, subit ces mauvais traitements répétés :

> Alors je l'ai mis dans le camion, j'ai été jusqu'à la décharge et je l'ai jeté tout en haut : c'est tout ce que tu mérites et voilà ; et puis je suis rentré. Mais j'y suis retourné, Horn ; je ne pouvais pas tenir en place, les nerfs me travaillaient. Je l'ai repris sur la décharge, tout en haut, et remis dans le camion, je l'amène jusqu'au lac et je le jette dans l'eau. Mais voilà que ça me travaillait, Horn, de le laisser en paix dans l'eau du lac. Alors j'y suis retourné, je me suis mis dans l'eau jusqu'à la taille et je l'ai repêché. Il était dans le camion et je ne savais plus quoi faire, Horn : toi, je ne pourrai pas te foutre la paix, jamais, c'est bien plus fort que moi. […] C'est alors que je trouve. Je me suis dit : les égouts, voilà la solution ; jamais tu n'iras plonger là-dedans pour le repêcher[40].

On sait que Cal fouille quand même les égouts à la recherche de sa victime. *Prologue* offre un autre exemple, littéralement grotesque, de cette mise à distance de la mort. Nécata agonise en effet sous les yeux de sa patronne. Or c'est sur le mode fantaisiste d'un accouchement buccal que la cocotte dépeint la manière dont la vie quitte peu à peu sa domestique :

> Cet incroyable vacarme provenait directement de sa bouche qu'elle maintenait grande ouverte, bien qu'elle y appuyât souvent sa main comme pour contenir le chahut. Il semblait qu'il se livrait là-dedans une véritable bataille, une discussion en tous les cas bruyante comme en ont les amants, où les portes claquaient et des objets étaient violemment jetés à terre. En fait, j'avais nettement l'impression que quelque chose d'énorme ou que quelqu'un de très en colère voulait sortir de l'intérieur de sa bouche […]. C'était bien une discussion qui avait lieu dans la caverne de sa bouche ; ses dents étaient secouées comme le loquet d'une porte, sa langue piétinée et tordue, le fond de sa gorge vibrait comme un passage de métro, mais rien, rien d'intelligible ne dépassait la limite de ses lèvres, qui se crevassaient sous l'effet de la tension[41].

À la compassion se substituent l'étonnement et le rire. Koltès rejoint en effet la tradition grotesque qui présente « *l'acte de chair, l'agonie-expiration* […] *et l'enfantement* » sous un jour outrancier, eux dont les symptômes sont identiques : « […] efforts, tension, yeux exorbités, sueur, soubresauts des membres, *etc*[42]. » Les trois comparaisons successives du corps de Nécata avec un appartement, une caverne et une station de métro offrent une vision décalée de son agonie. Que cette mort soit triplement source de vie atténue encore la teneur pathétique de cette description : d'abord parce que Nécata meurt en donnant naissance à Mann, ensuite parce que ses membres, découpés par les bons soins de la prostituée, sont ingérés par des oiseaux de proie, enfin parce que ses cendres, nous l'avons vu, font éclore une fleur inclassable, à l'image de la défunte.

---

40 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 25-26.

41 Bernard-Marie Koltès, *Prologue*, *op. cit.*, p. 17.

42 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 351.

C'est un processus sensiblement équivalent que l'on observe dans *Roberto Zucco*, lors de la scène finale et, plus encore, lors de la prise d'otages du tableau X : les propos familiers et cocasses des badauds y servent constamment de contrepoint à l'action tragique qui se joue sous leurs yeux. Si leurs interventions n'affaiblissent pas l'horreur de l'acte finalement commis par le meurtrier, qui tue un enfant d'une balle dans la tête, elles suscitent le rire durant plusieurs pages, alors même que la menace qui pèse sur les personnages est patente, comme le clame une femme, avec affectation : « Un peu de dignité. Nous sommes témoins d'un drame. Nous sommes devant la mort[43]. » Pour autant, les disputes qui éclatent entre les passants donnent lieu à de multiples répliques désopilantes, au point de faire passer au second plan le criminel et sa victime : « Vous, là, qui avez tant souffert quand vous étiez gamin, vous dont les Allemands mettaient le pied sur votre tête en menaçant votre mère, montrez donc que vous avez des couilles, montrez donc qu'il vous en reste au moins une, même petite, même desséchée[44]. » Koltès va jusqu'à tourner en dérision les sévices qui sont infligés à l'enfant. La femme qui commente l'ordre que Zucco lui a intimé souligne le caractère absurde de la situation et, partant, son ridicule, que vient renforcer la réflexion fanfaronne d'un inconnu :

> ZUCCO. – Et maintenant, les mains le long du corps. Approche-toi.
> UNE FEMME. – Mais comment veut-il qu'il rampe avec les mains le long du corps ?
> UN HOMME. – C'est possible, c'est possible. Moi, j'y arriverais[45].

Cette tonalité tragi-comique culmine dans deux œuvres, où la mort se fait elle-même joyeuse. *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise* nous apprend ainsi qu'Adrien meurt littéralement de rire : « Un soir trop humide de 1967, alors qu'ils riaient trop fort, Adrien s'étouffa et mourut dans sa chaise longue[46]. » Quant à Piotre, qui se tranche la gorge, dans *Les Amertumes*, il met en scène son cadavre dans le jardin familial comme pour réserver à ses proches un spectacle délectable :

> Bien. À présent, la posture. […] Que reste-t-il encore ? Ah oui : replier les jambes, pour faire plus petit. (*Il rit*.) Un enfant… Je dois avoir l'air d'un enfant. (*Il grimace*.) Sauf le visage, évidemment. […] Le plus difficile, ce sera d'entailler à droite, sans faire de tache de ce côté-là, pour que tout aille à gauche. (*Il rit*.) À gauche… la surprise doit être complète ; il faut que cela soit réussi à la perfection. Bien. Maintenant, allons-y. Surtout, pas un bruit, pas un cri[47].

Or voici comment Gorki, dont s'inspire Koltès, présente cet événement dans son autobiographie *Enfance* : « Sous l'oreille droite, il avait une entaille profonde, rouge comme une bouche, d'où sortaient, telles des dents, de petits

---

43 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 64.

44 *Ibid.*, p. 65.

45 *Ibid.*, p. 60.

46 Bernard-Marie Koltès, *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*, *Le Retour au désert*, *op. cit.*, p. 95.

47 Bernard-Marie Koltès, *Les Amertumes*, *op. cit.*, p. 46.

lambeaux de chair bleuâtres. Pris de peur, je fermai à demi les yeux[48] […]. » Aucun amusement, sous la plume de l'auteur russe, mais la restitution d'un traumatisme où l'horreur le dispute à l'incompréhension. La description de la blessure, qui peut faire songer à un sourire, a sans doute influencé le dramaturge, qui amplifie ce détail au point d'organiser toute la scène autour de lui, sur un mode très différent de celui adopté par son aîné.

Conclusion

La formidable tension qui agite le personnage suscite en lui une agressivité qu'il cherche à apaiser par le meurtre ou par le suicide. Empêchant son public de cerner les motivations qui sous-tendent ces relations conflictuelles, Koltès pose sur la mort un regard ambivalent, entre foi et athéisme, sérieux et dérision. Cet intérêt, qui emprunte aux pratiques populaires dépeintes par Bakhtine dans *L'Œuvre de François Rabelais* et dans *La Poétique de Dostoïevski* leur tonalité grotesque, leur comique macabre, transparaît dans une lettre qu'il adresse le 1er novembre 1978 à sa mère. Dans le petit village du Guatemala où il séjourne depuis plusieurs semaines, en effet, on célèbre les défunts d'une manière qui n'est pas sans faire écho à celle qu'il emploie dans nombre de ses œuvres :

> Le cimetière était transformé en kermesse ; un orchestre y était installé et tout le monde a dansé toute la journée. Les gars, armés de bêches, creusent les vieilles tombes pour en sortir les ossements, pour qu'ils participent à la fête. Tant d'irrespect et tant de tendresse, surtout, font plaisir à voir. Je crois que si tu avais vécu avec un tel rapport envers les morts, tu n'aurais plus de crainte. J'ai pensé, pour ma part, que j'aimerais être enterré dans un lieu comme cela, loin de la froideur, des larmes et du sinistre des cimetières occidentaux[49].

48 Maxime Gorki, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1976, p. 227.

49 Bernard-Marie Koltès, Lettre du 1er novembre 1978, *Lettres*, *op. cit.*, p. 387.

Tout ne va pas pour le mieux dans la maison Koltès

Joëlle Chambon
Université Montpellier III-Paul Valéry, RIRRA 21, EA 4209

« Je crois que tout ne va pas pour le mieux
non plus dans la maison Koltès.
C'est la fin des générations avec l'impression
qu'aucune autre ne vient les remplacer[1] ! »

Parmi les pièces écrites avant 1977, *L'Héritage* reste l'une des moins étudiées. Le peu de place qui lui est accordé dans le corpus désormais assez riche des études koltésiennes lui fait subir à peu près le sort inverse de *Dans la solitude des champs de coton*, dont la sur-représentation dans ce même corpus signale le statut éminent, et le rôle-clé qui lui est attribué dans l'interprétation de l'œuvre.

Plus étonnant, la première pièce originale de Koltès (tout ce qui la précède est de l'ordre de l'adaptation-recréation) n'est jamais considérée comme une date importante dans la genèse de son écriture. Les commentateurs s'accordent en général pour désigner un « moment d'émergence », où Koltès en finirait avec les essais de jeunesse et affirmerait la singularité de sa dramaturgie ; ils divergent parfois sur ce moment : soit *La Nuit juste avant les forêts*, soit *Combat de nègre et de chiens*, soit même *Sallinger*[2] – mais jamais *L'Héritage*, qui est pourtant la première pièce à offrir une fable et des personnages imaginés par Koltès.

Ce relatif désintérêt semble tenir à plusieurs raisons.

Les études sur les personnages de Koltès sont encore relativement peu nombreuses. Après un premier travail de repérage[3], peu d'études systématiques ont suivi. C'est assez récemment, à l'occasion des colloques du printemps et de l'automne 2009, qu'on a plus nettement rappelé que Koltès,

---

1 Bernard-Marie Koltès, Lettre à Madeleine, 10 décembre 1971, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, p. 159.

2 « à partir de *Sallinger* [...] ses personnages et ses dialogues redeviennent "figuratifs" », note Olivier Goetz, « Figure et identité de Bernard-Marie Koltès », *in* André Petitjean (éd.), *Bernard-Marie Koltès Textes et Contextes*, « Recherches Textuelles », n° 10, Université Paul-Verlaine-Metz, 2011, p. 257.

3 Voir l'article de Anne-Françoise Benhamou, « Territoires de l'œuvre », *Koltès, Combats avec la scène*, *Théâtre Aujourd'hui* n° 5, CNDP, 1996 ; et surtout la remarquable étude de Sarah Hirschmüller, *Une éthique de la représentation, Étude du personnage dans l'œuvre dramatique de B.-M. Koltès*, Mémoire de maîtrise sous la direction de A-F. Benhamou, Paris III, 1996.

loin d'en avoir fini avec cette « vieillerie dramaturgique », a conçu la création de personnages comme une importante partie de son travail[4].

La seconde raison tient à la place de cette pièce dans la carrière de Koltès ; *L'Héritage* est immédiatement suivi (et comme désavoué en actes) par divers essais dans d'autres directions : le jeu d'acteur (dans *L'Annonce faite à Marie*, que met en scène Hubert Gignoux en 1972), une deuxième pièce originale (*Récits morts*, 1973) que Koltès, par insatisfaction, transforme aussitôt en film (*La Nuit perdue*, 1973), une pièce pour la radio (*Des voix sourdes*, 1974), une adaptation à nouveau (*Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, 1974), ensuite ces « trois ans pendant lesquels je n'ai rien fait et où je pensais ne plus jamais écrire[5]. »

Or si la coupure qu'opère *La Nuit juste avant les forêts* après ces trois ans de « silence » est bien réelle (première représentation professionnelle, première reconnaissance critique), on peut s'interroger sur le sens dramaturgique que Koltès lui attribue :

> Quand je me suis mis à écrire [*La Nuit juste avant les forêts*], c'était complètement différent, c'était un autre travail. Les anciennes pièces, je ne les aime plus […] J'avais l'impression d'écrire du théâtre d'avant-garde ; en fait, elles étaient surtout informelles, très élémentaires.

Même si on admet que ces qualificatifs puissent s'appliquer aux trois premières adaptations, ils semblent assez inadéquats pour *L'Héritage*, pièce plutôt compliquée et composée. Et on ne peut s'empêcher de remarquer que *La Nuit juste avant les forêts*, ce texte « complètement différent », est une forme monologique, suivant la tendance fondamentale que Koltès reconnaît à son écriture, alors que *L'Héritage* est malgré tout (on y reviendra) une pièce dialoguée, avec cinq personnages importants. La coupure dramaturgique que désigne Koltès n'en est donc pas une, ou alors elle prend un sens inverse : *La Nuit juste avant les forêts* serait un retour à une forme première, plus spontanée, et entraînerait le désaveu d'autres tentatives, dont la plus ambitieuse, celle de *L'Héritage*, où il avait cherché (et plus ou moins réussi) à canaliser par une fable son lyrisme naturel.

Notre hypothèse est que *L'Héritage* a été un moment essentiel et un enjeu important pour l'écriture de Koltès, en dépit de ses déclarations – qui peuvent s'expliquer de bien d'autres façons : comme la réaction tactique d'un jeune auteur qui préfère oublier un échec encombrant ; ou comme une façon de reconstruire son propre parcours d'artiste, en donnant *a posteriori* le sens d'une maturation dramaturgique à ce qui n'a été, peut-être, que tentatives variées et incertitude réelle d'un homme très jeune, multiplement doué, et qui ne sait pas encore par quel bout (écriture, jeu, mise en scène) « attraper » le théâtre qu'il désire ; ou enfin comme la radicalisation de sa déception devant

---

4 Voir entre autres les articles de Cyril Desclés, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *in Bernard-Marie Koltès Textes et Contextes*, *op. cit.*, et ceux de Florence Bernard et André Job, *in* Yannick Butel, Christophe Bident, Christophe Triau, Arnaud Maïsetti (éds.), *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Berne, Peter Lang, 2010.

5 Déclaration de Koltès, qui passe sous silence *La Fuite à cheval très loin dans la ville* et *Sallinger*, lors d'un entretien avec Jean-Pierre Han (*Une part de ma vie*, Paris, Minuit, 1999, p. 10).

le peu d'échos suscités par la création radiophonique de la pièce – déception que la participation de ses deux parrains de théâtre, Maria Casarès et Hubert Gignoux, devait rendre d'autant plus cruelle (ses lettres de l'époque en témoignent discrètement).

Il reste que dans *L'Héritage* apparaissent pour la première fois des personnages de Koltès. Et qu'ils ne réapparaîtront pas de sitôt : on pourrait dire qu'il faudra attendre *Combat de nègre et de chiens*, sept ans plus tard, pour voir s'affirmer à nouveau dans sa puissante singularité le « personnage complet » koltésien.

Car le locuteur de *La Nuit juste avant les forêts* se tient juste « au bord » du personnage : cette voix, qui interpelle un inconnu invisible et crée pour le spectateur une sorte de vide aspirant, a un autre statut que les nombreux « soliloqueurs » qui suivront. Corps verbal, qui appelle un acteur et un public, et rappelle sans doute une ou plusieurs personnes réelles, il ne reçoit pas la lumière d'un arrière-pays de fiction, que son discours seul dessine. Quant aux personnages de *Sallinger*, ils sont adaptés-recréés à partir de l'univers d'un autre écrivain[6], et ils constituent donc également un cas à part.

Raison de plus pour se pencher sur ce premier essai, promis à un lointain mais bel avenir. Disons enfin, pour conclure ces remarques préliminaires, que notre hypothèse renvoie évidemment à un plaisir personnel de lecture, mais que la mise en scène du texte en 1997 par Catherine Marnas (qui en parle comme de « la pierre d'angle de toute l'œuvre qui suivra ») l'a aussi confortée.

Une chose lourde, obscure et pleine de pièges

Les remarques par lesquelles Koltès a commenté son travail sont souvent des métaphores, qui nous invitent à entrer dans leur rêverie. Sur *L'Héritage*, il écrit sobrement à son frère François : « *sans point d'appui cette fois ; c'est lourd et je les mouille* ». La notion de lourdeur revient à propos du personnage de façon diverse et insistante sous la plume de Koltès. Dans une lettre à Casarès qui accompagne l'envoi de son premier texte, il parle de la fréquentation « écrasante » des personnages de Gorki, et de « l'éclatement » auquel leur « poids » a nécessairement conduit son adaptation[7]. Deux semaines plus tard, dans la fameuse lettre à Gignoux d'avril 1970 – et avant la métaphore des « deux bateaux posés chacun sur deux mers en tempête », qui définit les rapports entre les personnages – il revient sur l'idée du poids, cette fois pour définir le personnage lui-même :

> dans une personne ou dans un personnage, c'est un peu comme si une force venant du dessus pesait sur une force venant du sol, le personnage se débattant entre deux[8].

---

6 Nombre de leurs traits appartiennent d'abord à Holden Caulfield, ou à l'un des enfants de la famille Glass, les personnages de Salinger.

7 Bernard-Marie Koltès, *Lettres, op. cit.*, p. 110.

8 *Ibid.*, p. 115.

Inventer des personnages, ce serait donc se mettre de soi-même dans cette position intenable où il s'agit de *maintenir par le mouvement* une consistance, en luttant des deux côtés contre des forces antagonistes[9]. En poursuivant la métaphore, on pourrait imaginer le jeune Koltès se débattant lui-même entre deux « pressions ». D'une part un héritage imaginaire, dont il a la responsabilité, et qui est constitué aussi bien des lectures qui l'ont formé que des expériences au Théâtre du Quai ; et d'autre part une dynamique artistique personnelle qui le pousse à aller voir plus loin : à Paris, dans le « monde du théâtre » (qu'il se met à fréquenter alors avec un mélange d'avidité et de dégoût), mais aussi bien dans une autre dimension de l'écriture.

Car la création de personnages n'est pas qu'une lutte entre pesanteur et rebond ; c'est aussi une expérience du danger, où il s'agit d'aller à la rencontre d'un inconnu :

> Un personnage *complet* est une chose lourde, obscure et pleine de pièges […] ils me font parfois peur, et parfois je ne les vois plus du tout. Et puis je suis assailli par les mots : je pourrais écrire trois mille pièces sans personnages, sans actions, sans idées tant les mots arrivent et s'enchaînent et s'imposent et brouillent tout et merde ! Attendons[10].

Le personnage, cela ressemblerait donc aussi à cette présence obscure et insaisissable, cette opacité dangereuse, qu'on rencontrera si souvent dans les pièces futures : quelque chose qui inquiète, mais qui sans doute séduit aussi. Une opacité qui attend et fait attendre, lourd bloc énigmatique qui défie le tourbillon léger et tentateur des mots. Car les mots apparaissent à Koltès comme ce qui justement éloigne du personnage (c'est l'opposition que signale le « et puis »). Plusieurs passages de sa correspondance témoignent d'une sorte d'agacement devant ses propres capacités d'ivresse verbale, sa « facilité » à écrire: les mots sont des importuns qui risquent de brouiller les pistes.

Ainsi, loin d'être pensé d'abord comme la « somme de ses discours », le personnage apparaît d'abord à Koltès comme silence et énigme, défi posé à ses tendances naturelles d'écrivain, et aussi objet de désir.

C'est pourquoi ce qu'on va tenter de saisir, au moment de sa naissance dans *L'Héritage*, concerne aussi et surtout les aspects non-discursifs des personnages : leurs noms, leurs modes d'apparition dans la pièce, et les figures que compose leur « système de constellation ».

Le poids de l'héritage

Les noms

L'Héritage est le premier texte où Koltès invente des noms (en revanche, d'après une lettre à Madeleine d'octobre 1972, le titre n'est pas de lui). Tous sont prononcés au cours de la pièce, sauf celui de la mère, Anne-Agathe, qui

9 « L'identité n'est pas une chose qui se définit, mais bien plutôt qui se débat, dans les deux sens du terme. » Sarah Hirschmüller, *op. cit.*, p. 88.

10 Bernard-Marie Koltès, Lettre à Bichette, 24 octobre 1971, *Lettres*, *op. cit.*, p. 149.

d'ailleurs, dans sa très bourgeoise résonance, ne pose guère de problème d'interprétation. Il pourrait en aller de même de Thérèse, mais le choix de ce prénom très catholique peut aussi renvoyer à Sainte Thérèse d'Avila (une lecture de Koltès, comme Saint Jean de la Croix), dont le personnage partage l'impétuosité utopique.

Nettement plus obscurs sont les noms masculins, comme d'ailleurs les personnages qu'ils désignent. Ce qu'on perçoit d'abord dans « Ariée », c'est l'effet d'amoindrissement que la terminaison en é (en ée dans la pièce éditée) fait subir à la racine noble. Ce qui permet d'entendre à la fois le mot « aryen » et sa dévaluation. Et pourquoi pas aussi son homophone « arien », désignant cette fois le défenseur de l'arianisme, l'hérésie qui a longtemps déchiré l'Orient chrétien et qui niait la consubstantialité du Fils avec le Père ? Il y a dans la pièce suffisamment d'indices qui font d'Ariée un concurrent du père mort, désireux sans doute de transmettre à Pahiquial une tout autre sorte d'héritage (c'est en tous cas le soupçon que Anne-Agathe formule violemment vers la fin de la pièce) – et Koltès, on le sait, a acquis chez les Jésuites une solide culture religieuse.

Le nom de Constantin renforce la présence de ce paradigme chrétien : le « maître des domestiques » ne porte sans doute pas par hasard le nom du dernier empereur byzantin, mort sur les remparts de la capitale de l'Orient chrétien, en essayant de repousser l'assaut des Ottomans. Constantin est l'incarnation de la maison, et de sa résistance aux assauts des ennemis et de l'Histoire. Défenseur inattendu et peu fiable de l'héritage, Constantin incarne la douteuse « constance » de la famille.

Pahiquial est le nom le plus étrange de toute la pièce. Et sans doute est-ce cela d'abord que Koltès a voulu faire entendre : un nom impossible, qui fonctionne surtout comme étrangéisation, marque d'un personnage « ensauvagé », qu'on appelle par ce qui ne ressemble ni à un nom, ni à un prénom (sauf à y entendre, peut-être, la déformation à la fois enfantine et violente du très chrétien Pascal – qui renvoie, on le sait, à l'agneau sacrifié).

Ce qui apparaît à l'évidence, c'est que l'invention du nom est un enjeu de l'écriture. Parce qu'il convoque autour du personnage un paysage[11], qui renvoie à la fois à l'univers fictif et à l'imaginaire de l'auteur. Mais aussi parce que le nom témoigne, comme une empreinte, du geste de l'auteur, de la façon dont il « pousse » son personnage dans l'univers fictif : ouvertement satirique pour Anne-Agathe (comme plus tard pour Monique, Borny ou Plantières) ; ou plus discrète, disposant autour de lui une légère aura, plutôt ironique pour Constantin (comme plus tard pour Marthe et Marie), plutôt poétique pour Thérèse (comme plus tard pour Léone) ; ou enfin presque totalement cryptée, pour Ariée et Pahiquial (comme plus tard pour Horn, Koch, Abad, et malgré son apparente simplicité, Édouard peut-être[12]).

11 « Un prénom, ça ne s'invente pas, ça se ramasse autour du berceau, ça se prend dans l'air que l'enfant respire », dit Mathilde pour expliquer que sa fille s'appelle Fatima, dans *Le Retour au désert*, Paris, Minuit, 1988, p. 16.

12 Dans la mesure où c'est le nom du père, donné au fils qui « s'envole » dans *Le Retour au désert*.

À cette heure et en ce lieu

Pour la première fois dans *L'Héritage*, Koltès renonce à ce qui était avant l'heure une forme d'écriture scénique, et revient à la tradition de la dramaturgie classique : les personnages apparaissent et se meuvent dans un lieu unique, et c'est l'écriture qui règle leurs apparitions[13]. *L'Héritage* installe une maison, dans une opposition forte et simple avec le dehors : la ville est en proie à l'émeute, et la maison s'en protège de toutes ses grilles et ses portes. Voilà le lieu du drame. Ses divisions possibles (abords ou intérieur, pièces des maîtres ou des domestiques) et ses objets (fauteuil, fenêtre, table, escalier, vaisselle) s'offrent, de façon assez traditionnelle, comme des extensions des personnages, des éléments qui entrent dans leur composition[14]. En revanche, l'espace où se meuvent les personnages n'est pas réellement un enjeu dramaturgique. Sauf dans une scène : celle où Constantin, dans un long soliloque qui répond de façon différée à un soliloque d'Ariée, retourne à l'envers sa parole de domestique en donnant libre cours à son mépris des maîtres, et justifie sa violence par le lieu où il se trouve – l'office, l'espace où c'est lui qui est maître, et où Ariée n'aurait jamais dû pénétrer[15].

C'est le seul moment où s'esquisse une dramaturgie de l'espace que les pièces suivantes (de *Combat de nègre et de chiens* jusqu'à *Dans la solitude des champs de coton*) vont largement développer. Car Koltès ne se pose pas encore la question qu'il se posera de façon insistante par la suite, et que *Quai ouest* met au centre : pourquoi et comment le personnage entre et sort de l'espace. Les deux soliloques d'Ariée face à Constantin et de Constantin face à Ariée encadrent la scène du dîner sans plus de précision, alors qu'ils supposent (et disent par la voix de Constantin) un lieu différent de la salle à manger. Ils renvoient à ce moment-là l'espace à une indétermination qui va aller en s'accentuant dans la deuxième partie : multipliant les apparitions spectrales, revenant à une écriture de la lumière, Koltès recrée peu à peu un espace en forme de paysage mental, comme dans ses trois premières pièces.

L'une part et l'autre pas

Cette inflexion de la spatialité épouse l'évolution en partie monodramatique de la pièce : après le départ de Thérèse, la pièce devient une sorte de sonate des spectres. La première scène de la deuxième partie voit Anne-Agathe affronter des ennemis invisibles ou imaginés ; puis Pahiquial, visiblement prêt au départ (il a un sac sur l'épaule) rencontre les fantômes / fantasmes qui le paralysent : la mère dévorante, la femme lourde et froide, les camarades fuyants, Constantin adoré et méprisé, le père inacceptable. Ses divers

13 Dans les trois pièces de jeunesse (*Les Amertumes, La Marche, Procès ivre*), c'était la lumière, très précisément écrite, qui en découpant l'espace et en dirigeant le regard sur le plateau (lui-même divisé en plusieurs espaces étanches) jouait ce rôle.

14 À titre d'exemple, les champs qui entourent la maison sont parcourus uniquement par Pahiquial, tandis que la fenêtre est le lieu privilégié de Thérèse ; s'asseoir dans le fauteuil, qui est l'attribut de l'héritier, est un enjeu dans les scènes avec Anne-Agathe, Pahiquial, et Ariée.

15 « Ce ne sont pas les personnes qui importent, c'est l'endroit où nous sommes », dit Constantin (*L'Héritage*, Paris, Minuit, 1998, p. 43).

soliloques marquent les étapes de son renoncement au départ. Pour finir, c'est chaque personnage qui va avoir son *aria*, ou son soliloque testamentaire, qui accompagne, sur le mode majeur (Thérèse, qui revient) ou mineur (tous les autres, ceux qui sont restés) son effacement, son passage à l'état fantomatique.

L'Héritage est un drame de l'impossibilité de partir, comme le sera *Quai ouest*. Thérèse part, et Pahiquial ne part pas : ainsi pourraient se résumer les deux parties qui composent la pièce. Alors que les dialogues dominent dans la première partie, les soliloques dominent dans la deuxième. Et alors que le départ de Thérèse est issu, fût-ce de façon elliptique, de la construction dialogique, les nombreux événements de la deuxième partie (renoncement de Pahiquial, mort de Constantin, puis de Thérèse, reddition d'Ariée puis d'Anne-Agathe devant les envahisseurs, mort de Pahiquial) n'apparaissent que comme les ponctuations presque hasardeuses d'un long épanchement de paroles sans rapport avec eux.

Thérèse est le seul personnage vraiment actif de la pièce : elle part rejoindre les émeutiers, revient en messagère, et meurt en *pasionaria*. À ce titre elle est aussi le personnage le plus complet.

Elle est une nouveauté dans l'écriture de Koltès, qui avait maintenu, dans ses adaptations de Gorki, du *Cantique des cantiques*, de Dostoïevski, la traditionnelle passivité des personnages féminins (à l'exception de leur sexualité, le plus souvent subie). Thérèse agit et parle. Ses discours formulent de façon imagée, métaphorique, emphatique souvent, et toujours pressante, ses désirs et ses peurs. Ils sont la plupart du temps sous le signe d'une violente expansion lyrique, où se lisent en creux les « empêchements » du personnage masculin[16]. Thérèse est celle qui revendique la perte de la virginité – source de la force, comme de l'angoisse, du personnage masculin – jusque dans ses mortelles conséquences : « Ne vous laissez pas mourir […]. Il faut se faire blesser, il faut ouvrir des ventres et se faire ouvrir le ventre[17] ».

Thérèse apparaît ainsi comme la première d'une longue suite de personnages féminins : celles qui se mettront en péril en se lançant violemment vers l'inconnu (Léone, Mathilde et Fatima, la Gamine), ou qui essaieront d'entraîner l'homme vers le dehors (Carole, Monique, Claire à sa façon, Mathilde, Maïmouna). Comme elles, Thérèse se veut l'accoucheuse de l'obscur désir masculin, quand son personnage a surtout pour fonction d'accélérer l'intrigue, et d'éclairer obliquement les enjeux du drame. Vaincue comme la plupart d'entre elles, Thérèse jouit dans *L'Héritage* du privilège d'une vraie « mort de théâtre », qui se tient à égale distance de la parodie et du symbole : sa mort est comme immédiatement renvoyée au grotesque[18] ; pourtant elle provoque aussi, sans paroles, la disparition de Pahiquial, qui

16 Sarah Hischmüller, dans le travail déjà cité, notait que les personnages féminins de Koltès ont tendance à « se vider » de leur intériorité, alors que les masculins en revanche échouent à dire, ou repoussent le dire par des discours en forme de fugue.

17 Bernard-Marie Koltès, *L'Héritage*, *op. cit.*, p. 74.

18 Ariée se précipite pour dégager de la scène son corps nu affaissé sous les drapeaux rouges, puis, dans la panique de l'assaut imminent, essaie aussitôt de se « confondre avec le mur » (*ibid.*, p. 75).

ne réapparaîtra que pour mourir – dans une lente pantomime aux accents symbolistes vraisemblablement parodiques.

L'héritage en morceaux

Outre son nom, qui lui donne une sorte d'impulsion jusqu'au-boutiste, le personnage de Thérèse semble fait de pièces et de morceaux « ramassés autour de son berceau ».

Souvenirs d'une ou plusieurs femmes qui ont compté pour Koltès. Gestes repris des *Possédés* de Dostoïevski, que Koltès relit à ce moment-là (Thérèse mord aussi fort que Stavroguine). Bouffées d'enfance inattendues qui dégonflent son emphase (« Revenez, revenez, […] ne me laissez pas seule, à quoi cela sert-il si je suis seule ? De quoi ai-je l'air ? », dit-elle juste avant de mourir). Échos déformés d'autres héroïnes de théâtre : Lâla dans *La Ville* de Claudel[19] (l'ivresse révolutionnaire momentanée, la danse, le goût de la trahison), et d'autres encore, dont elle convoque le souvenir dans son moment de délire sur la table du dîner, de la « mouette » Nina à Ophélie, en passant par diverses métamorphoses animales (colombe, chienne).

Thérèse est enfin, dans ses récits en forme de « violentes visions métaphoriques[20] » de la ville, la voix lyrique de Koltès.

Ce qui se lit dans ce personnage particulièrement « ouvert » existe aussi, de façon plus cachée, chez les autres personnages. C'est une évidence sans doute qu'une partie des modèles originaux d'Anne-Agathe et de Thérèse, d'Ariée et Constantin peut-être, sans parler de Pahiquial, est à chercher dans la biographie de Koltès[21]. Et il n'est guère plus étonnant de retrouver aussi présents quelques « auteurs tutélaires » (Claudel, Shakespeare, Dostoïevski), dont les œuvres, élues comme héritage et réfractées dans *L'Héritage*, éclairent ou opacifient (selon l'angle de vue) certaines énigmes.

Par exemple celle de la relation entre Ariée et Anne-Agathe – et par conséquent Pahiquial. Les sentiments réciproques des deux personnages sont extraordinairement ambivalents, et le lien entre eux n'est jamais explicité ni éclairé par aucun indice (est-il familial ? amoureux ? de dépendance ?) ; on ne sait pas leur âge[22] ; ils ne sont visiblement pas un couple, mais ils fonctionnent dans la pièce comme un couple parental. C'est qu'avant tout, ce qui fait « tenir ensemble » Ariée et Anne-Agathe, c'est le souvenir de deux autres faux couples de la littérature : d'une part, dans *Les Possédés*, le couple amical

19 De même qu'il y a du Tête d'Or chez Pahiquial, au moment de sa mort.

20 L'expression est employée par Koltès à propos de sa visite des ruines de Tikal, en septembre 1978 (*Lettres*, *op. cit.*, p. 360).

21 En témoigne la remarquable persistance, tout au long de l'œuvre et dès les premières adaptations, d'un certain type de configuration familiale : autour du jeune homme « vierge » qui cherche à fuir, la mère effrayante de possessivité, mais qui finit souvent par abandonner, la sœur à l'amour pesant et sacrificiel, et enfin le père impuissant (absent, châtré, féminisé) et pourtant destructeur – son ambivalence maximale lui permettant souvent une sorte d'alliance objective avec son opposé extrême, à savoir l'étranger.

22 Sinon par celui de leurs interprètes à la radio : Gignoux avait cinquante-sept ans, et Casarès en avait cinquante.

et doublement parental de Stepane Trofimovitch Verkhovenski (l'intellectuel ramolli par des années de parasitisme) et Varvara Petrovna Stavroguina (sa vieille amie-ennemie, protectrice et persécutrice) ; d'autre part, dans *Hamlet*, le vrai couple faussement parental de Claudius et Gertrude.

Le texte shakespearien, dont l'écho devient de plus en plus clair à la fin de la pièce[23], éclaire en retour une autre des énigmes de *L'Héritage* : le changement de régime dramaturgique de la première à la seconde partie. Si celle-ci ressemble à une sonate des spectres, c'est que Pahiquial y reparcourt dans le désordre les étapes du trajet piétinant d'Hamlet : vains affrontements avec la mère, la fiancée, les faux camarades, le faux père. À ceci près que tous, comme contaminés par le souvenir du spectre shakespearien, sont devenus des spectres, ou des fantasmes. Inversion lourde de sens sans doute : à l'orée du drame, le spectre du père est devenu le cadavre du père, tandis que les cadavres qui jalonnaient la fin shakespearienne sont devenus des spectres. Chez Koltès, le père n'a aucune mission à transmettre, et si le fils succombe, c'est sous le poids de l'irréalité.

Le rebond du désir

Est-ce à dire que Koltès aurait simplement « fait ses gammes » dans cette pièce[24], se contentant de mettre un peu de désordre dans l'héritage de ses expériences biographiques, artistiques, et de ses passions littéraires ? Ou qu'il se serait seulement soucié de trouver la forme adéquate au « reflet presque transparent des crises de la vie familiale[25] » ?

Ce serait ne pas tenir compte de ce que Koltès invente avec *L'Héritage*, et qui importera longtemps à son écriture.

Manières de langage

On ne reviendra pas sur ce que de nombreuses études ont déjà bien mis en valeur dans les textes de Koltès[26] : la tension dialogique du soliloque ou « monologue de biais », la scansion du drame par des *aria* détachées de l'action, l'incertitude ou la labilité de l'adresse, la mise en place, via les didascalies entre autres, d'un réseau de signes sensoriels qui double le dialogue comme d'une étoffe moirée – toutes caractéristiques qui s'affirment peu à peu au fil de l'œuvre, et à partir de la pièce qui nous occupe en particulier.

Mais il faut souligner l'insistance et la variété avec laquelle *L'Héritage* mobilise ce que Koltès a appelé des « manières de langage » : manières de

23 Par exemple à la dernière de ses visions, celle d'Ariée trônant dans le fauteuil avec à ses côtés Anne-Agathe empressée, Pahiquial s'écrie : « Mais quel air il a, quel air il a ! Vous ne l'avez donc pas regardé ? Sa tête, mais regardez sa tête. » (*L'Héritage*, *op. cit.*, p. 62-63).

24 « Histoire de famille quelque peu confuse, et où l'on ne devine pas encore la grande écriture de Koltès » écrivait Anne Ubersfeld, dans sa monographie de 1999.

25 Christophe Bident, *Bernard-Marie Koltès Généalogies*, Tours, Farrago, 2008, p. 63.

26 Pour *L'Héritage* en particulier, voir Bérénice Hamidi, *L'Héritage de Bernard-Marie Koltès : l'origine et la rupture*, Mémoire de DEA sous la direction de J.-P. Ryngaert, Paris III, 2001-02.

la rhétorique politique (Ariée), ou révolutionnaire (Thérèse), ou du discours paternaliste (les « instructions aux domestiques » de Constantin).

Et surtout toutes les manières de la rhétorique catholique, dans toutes ses nuances : onctuosité du prêche intime en confessionnal (Ariée parlant de pénitence à Thérèse), mièvrerie et pathos des discours sur l'amour (Constantin, Anne-Agathe[27]) ou sur le dévouement (Thérèse[28]), exaltation de la poésie mystique enfin, dans la prière que Pahiquial adresse à Constantin, son « Dieu caché » : « Un signe, Constantin [...] Je crois en toi, Constantin [...] c'est toi qui sais tout et qui peux me sauver. Ne m'abandonne pas. Où es-tu? [...] je veux être couché dans ta respiration. »

Ces manières de langage circulent entre les personnages sans souci excessif de vraisemblance psychologique, et surtout elles sont constamment désavouées. Soit d'emblée par la situation (l'absence d'écoute de Thérèse, la carafe dont parle Constantin), soit par le retournement fréquent du discours en vulgarité agressive[29]. Soit enfin par le renversement carnavalesque qu'opèrent ces « bouffées d'enfance » dont on a parlé à propos de Thérèse : Anne-Agathe, au plus fort de son angoisse, se met à jouer à cache-cache avec ses assaillants invisibles, Pahiquial finit sa prière en geignant de peur de se faire « casser la figure » par Constantin, Thérèse fait la folle en montant sur la table, puis tombe et aboie, Ariée se maquille...

On sent dans *L'Héritage* comme une jubilation noire de Koltès, une frénésie dans le jeu de massacre auquel il se livre, sur des figures qu'on devine très proches de lui, malgré leurs déformations – et jusqu'à sa propre figure en Pahiquial d'ailleurs. On ne retrouve que dans *Le Retour au désert* cette carnavalisation, ou plutôt son écho assourdi, apaisé par la distance, ou allégé par l'inflexion boulevardière.

En revanche, le travail sur la part d'enfance des personnages, et sur leurs manières de langage, ne fait que commencer pour Koltès.

Constantin

D'autres caractéristiques de ce qui sera l'univers de Koltès apparaissent dans *L'Héritage* pour la première fois. La guerre, d'abord. Guerre civile ici, elle sera plus ou moins déterminée dans les pièces suivantes. Mais on peut dire que de *Sallinger* à *Roberto Zucco* en passant par *Combat de nègre et de chiens*, *Quai ouest*, *Dans la solitude des champs de coton*, elle est dans toutes les pièces – même quand elle n'y est pas vraiment – au moins comme horizon, promesse, souvenir,

---

27 Parlant de la carafe avec laquelle il fait l'amour, Constantin explique à Ariée : « et nous nous aimerons toujours, et nous serons fidèles, et nous nous donnons l'un à l'autre, [...] et nous regardons ensemble dans une même direction », *L'Héritage*, *op. cit.*, p. 45. Et Anne-Agathe recommande vers la fin de la pièce au même Ariée de « plonger son œil humide dans l'œil humide de l'autre, et ne plus séparer ce que l'humidité unit. » (*ibid.* p. 72).

28 « Je vole de l'un à l'autre pour calmer les esprits ; mais il y en a trop, je n'ai pas assez d'ailes ; et pas assez de bras pour soigner les blessés » (*ibid.*, p. 40).

29 « Ta gueule, toi » répond Thérèse la « colombe » à Pahiquial. Les personnages s'insultent facilement et sans conséquences : Pahiquial traite Anne-Agathe de « salope », et celle-ci Ariée de « lamentable lavette ».

menace, ou désir ; au moins sous la forme d'un mirador qui se dresse, d'une arme qu'on évoque, d'un treillis qu'on endosse.

Constantin, on l'a dit, est lié à l'univers de la guerre par son nom. Il apparaît d'abord comme le seul défenseur possible de la maison, opposant au danger qui rôde sa vigilance et sa passion de l'ordre. Plus concrètement, il commande à la horde de domestiques qui vient régulièrement envahir la scène pour des activités ménagères. Constantin est donc aussi un chef de bande, celui qui peut décider d'utiliser ses troupes pour défendre la maison, ou au contraire pour la livrer. Les domestiques de *L'Héritage*, comme les gardes de *Combat de nègre et de chiens*, restent de bout en bout muets et impénétrables ; leur présence crée une menace imprécise, et le soupçon qu'ils façonnent en secret, sous les ordres de Constantin, une autre histoire, un autre ordre de fiction. De cette autre histoire, dont le lieu est l'office, ne filtrent que des informations sommaires et indéchiffrables : Constantin est malade, Constantin fait l'amour avec une carafe. De fait Constantin mourra, après avoir quémandé l'amour d'Anne-Agathe, et l'avoir mise en garde contre ce qui l'attend, dans un discours qui passe progressivement du conseil d'ami à la menace de l'ennemi.

Constantin est le personnage étranger à la famille, le domestique et l'ennemi de classe. Il est aussi le premier personnage à porter cette ambivalence du sentiment politique qu'on rencontrera si souvent dans les textes ultérieurs. Les contradictions qu'il vit, sur un mode douloureux ou pervers, entre haine de classe et alliance avec les maîtres, entre fierté de l'appartenance à « une autre race » et séduction (exercée et subie) face à celui qui appartient au groupe dominant, on les voit reflétées en miroir dans les provocations d'Ariée, dans la prière de Pahiquial. On les retrouvera chez le locuteur de *La Nuit juste avant les forêts* (c'est sans doute une composante essentielle de son interpellation), chez Chabanne et Cassius dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, chez Charles dans *Quai ouest* ; elles constituent le fond d'impossible de la rencontre entre Léone et Alboury, dans *Combat de nègre et de chiens*. Bien avant l'adhésion au Parti Communiste donc, *L'Héritage* témoigne d'une conscience aiguë de la séparation (entre les classes, entre les races, les deux se trouvant souvent confondues), et du désir et de la souffrance non moins aigus qu'elle fait naître.

Il serait sans doute exagéré de dire que Constantin est la première figure de « l'étranger » chez Koltès. Mais indéniablement, et jusque dans son étrange aura sexuelle, il est un premier pas vers lui.

Les chiens

Ce qui manque à la pièce n'est pas moins important que ce qu'elle invente : il lui manque ce qui fera justement la substance de *La Nuit juste avant les forêts*, et qu'on pourrait appeler simplement le réel contemporain.

Dans cette fable intemporelle avec domestiques et tourelles, il est évidemment absent. Mais il ne pourra pas le rester longtemps, et c'est ce que Koltès semble dire à travers l'énigmatique récit que fait Thérèse de ce qu'elle a vu ou rêvé dans la ville.

Elle décrit deux spectacles de la rue, mais comme déformés par un regard qui grossirait les détails et tordrait la perspective. D'abord un cortège nuptial,

sans marié, et où se mélangent les traits de la procession religieuse et ceux du défilé de grosses têtes de carnaval. Ensuite « deux hommes qui ne s'en vont pas », et dont le comportement mécanique dans l'attente convoque le souvenir des clochards de *En attendant Godot*. Autrement dit, c'est le début du théâtre (drame liturgique et carnaval) et la fin du théâtre (Beckett), qui s'offrent une dernière fois à la vue dans les rues de la ville dévastée. Une fois ces visions disparues, les chiens arrivent et la ville n'est plus que le théâtre du coucher de soleil sur leur interminable accouplement.

C'est cela désormais qu'il faudra raconter, semble dire Thérèse-Koltès :

> Vous n'avez pas vu, vous n'avez rien vu, vous ne savez pas, mais la ville est pleine de chiens [...] Je vous laisse, ce ne sera finalement pas plus mal qu'autre chose, je les caresserai, moi aussi, s'il le faut. Désormais cette maison est ouverte aux pattes des chiens agités et bruyants, des milliers de pattes de milliers de chiens, et j'en suis bien contente, et j'en suis bien contente, et j'en suis bien contente[30].

De fait, une fois débarrassé des tourelles et des domestiques, c'est cela que va raconter Koltès.

La violence avec laquelle Koltès s'attaque dans *L'Héritage* à son propre héritage bourgeois et chrétien ne se retrouvera pas par la suite à l'état aussi « pur ». Ni non plus la façon directe dont il aborde certains éléments biographiques, donnant le maximum de *jeu* à des choses qu'il n'a peut-être qu'à peine commencé à dénouer dans sa vie (le poids de l'amour de la mère et pour la mère, ses désirs d'exploration sexuelle, son ambivalence à l'égard des femmes et du féminin en lui).

Mais cet héritage ne sera jamais ni ignoré ni totalement détruit. Il est ici mis en pièces, soumis à des hybridations improbables, violenté. Ses fragments, si nettement identifiables dans cette première pièce originale, on les retrouvera dans la suite de l'œuvre, comme après un incendie se retrouvent, mêlés à la terre et aux pierres apportées du dehors par le souffle du feu, quelques morceaux intacts du mobilier ancien. Le réel contemporain deviendra la substance de l'œuvre, mais le point de départ en est là, dans les ruines de la « maison Koltès ». La cavale de l'œuvre peut commencer.

30 *L'Héritage*, *op. cit*., p. 41-42.

Du dialogique au dialogal

Marie-Hélène Boblet
Université de Caen-Basse Normandie, LASLAR

En opposant les termes « dialogique » et « dialogal », le titre de ma contribution fait jouer le rapport entre un processus et une forme. À propos du seul processus, il mobilise deux sens du mot « dialogique » : d'abord le sens anthropologique conçu par Mikhaïl Bakhtine, et le sens logique et éthique des *Dialogiques* de Francis Jacques[1]. Il se réfère donc d'abord pour des raisons chronologiques et épistémologiques au sens bakhtinien de la poétique dialogique de Dostoïevski, romancier emblématique de la « sociologie des consciences » à laquelle se livrerait par vocation le roman, par opposition au drame monologique. On peut d'emblée noter que l'adaptation théâtrale de *Crime et Châtiment* dans *Procès ivre* en 1971 corrige l'antithèse théorique construite par Bakhtine dans *Poétique de Dostoïevski,* ouvrage écrit en 1929 et traduit en français en 1970. « Dialogique » y qualifie l'hétéronomie de toute parole, socialement et culturellement léguée, héritée, orientée, toujours originellement exogène et partiellement hétérogène. Bakhtine énonce clairement la relation entre ce dialogisme et la constitution existentielle de l'identité, constituée à travers l'échange discursif et l'usage intersubjectif de la parole :

> La véritable substance de la langue […] n'est pas constituée par un système abstrait de formes linguistiques […] mais par le phénomène social de l'interaction verbale, réalisée par l'énonciation et les énonciations. Le sujet est d'abord sujet social, il se constitue dans et par la relation à l'autre, construit son identité à partir de la relation intersubjective[2].

Tout autre est le sens de « dialogal », qui se rapporte à la distribution, constitutive de la poétique dramatique, de répliques selon l'alternance de tours de parole. Le processus dialogique exerce un effet sur la force et la forme dialogale. Le dialogisme au sens bakhtinien en freine l'élaboration dans *Procès ivre* et dans *Sallinger*. Dans *Retour au désert,* exerce-t-il la même rétention ou laisse-t-il la place à la possibilité d'un dialogue ? À quelles conditions le dialogisme défavorable au dialogal s'infléchirait-il en un dialogisme favorable ? C'est sans doute au prix d'une redéfinition du dialogisme au sens

1 Voir Francis Jacques, *Dialogiques, Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, PUF, 1979 et *Dialogiques II. L'Espace logique de l'interlocution*, Paris, PUF, 1985.

2 Mikhaïl Bakhtine, *Marxisme et philosophie du langage*, trad. franç., Paris, Minuit, 1977, p. 136.

de Francis Jacques, qui l'assimile à l'interlocution, à la responsabilité éthique de l'établissement partagé de la référence et du sens.

Qu'en est-il, dans le théâtre de Koltès, de l'évolution formelle vers l'échange de paroles, vers la constitution d'*inter*locuteurs distincts mais pareillement soucieux de la logique et surtout de l'éthique de la communication humaine ? Quelques stations koltésiennes sur le chemin du dialogue et de l'interlocution, scandées dans l'ordre chronologique par *Procès ivre, Sallinger* et *Le Retour au désert* donneront quelques éléments de réponse, dans la mesure où ces pièces illustrent, plus qu'un accomplissement, les étapes d'une quête, d'une exigence, d'une tâche. Peut-être élucideront-elles finalement la condition transcendantale de tout dialogue…

Procès ivre (1971, publié en 2001)

Comme l'indique encore en 1974 le titre *Des voix sourdes*, les premières pièces de Koltès sont marquées par l'impossibilité dialogale. Elles s'écrivent à partir de cet empêchement. Des monologues co-existent, se succèdent, sans chercher l'accès au dialogue, c'est-à-dire au partage d'une écoute et d'une réponse qui ouvriraient les *soli*loques au *col*loque, qui accompliraient la *com*munication, coopération par laquelle des individus s'excèdent et deviennent des personnes. Dans *Procès ivre* le dialogue ou ce qui en tient lieu, infidèle à la loi du genre dramatique, ne participe guère à l'action ; il n'est pas dévolu non plus à la progression de l'entretien ni même, comme dans le drame moderne examiné par Peter Szondi (1956), à la digression de la conversation. Le dialogue est entravé, soit que l'involution ombilicale du sujet replie le discours sur lui-même, soit que la dispersion dialogique des paroles individuelles invalide toute tentative de construction d'un échange.

Le premier exemple de cet empêchement relève de l'absence ou de la surdité d'un auditoire qui peut être concrètement figuré mais ne pas se placer pour autant dans la logique de l'écoute et de l'échange, au moins virtuel. En ce cas, même lorsqu'un locuteur parle à autrui, il n'échappe pas au solipsisme. Quand Marméladova par exemple adresse son discours à la cantonnade, il ne rencontre pas d'auditoire[3]. Quand plus tard elle « joue » le dialogue avec le gouverneur Anton Semionovitch et avec les parents qui lui confièrent la vertu de leur fille (« oui, monsieur »/ Non, monsieur,/ Bien sûr madame/ Oui assurément[4] »), l'entretien est imaginaire, fictif. Il n'implique pas plus de communication directe qu'entre les épistoliers, par définition non co-présents, que sont Dounia écrivant et Rodion lisant[5]. La co-présence ne suffit donc pas à établir ni surtout à maintenir la communication. Comme Claire Lannes qui à la fin de *l'Amante anglaise* adjure l'interrogateur de poursuivre l'entretien (« Écoutez-moi. Je vous en supplie »), la Marmeladova assigne en vain l'audience en multipliant les signes d'une autorité qui se trouve de la sorte attestée en même temps que réfutée. Sont répétés trois fois l'enchaînement

3 Bernard-Marie Koltès, *Procès ivre*, Paris, Minuit, 2001, p. 14-16.

4 *Ibid*., p. 53.

5 *Ibid*., p. 17-19.

« taisez-vous, écoutez-moi », deux fois chacun des impératifs, assortis de la variation « cessez de me parler de Sonia » et amplifiés par l'imprécation finale « écoutez bien ». Cette autorité minée, sans effet perlocutoire, ne peut que reconnaître son impuissance, signifiée par le *donc* de « taisez-vous donc » et par la forme verbale « cesser de » (me parler de Sonia). Dans le désespoir de se faire entendre, comme si la parole n'advenait que d'être reçue, comme si la surdité de l'auditoire annulait les propos de celui qui les tient, la Marmeladova répète six fois « vous entendez ». Or, des oreilles ou des voix, lesquelles s'agit-il de croire sourdes ? On se demande en effet si le public présumé est trop disert et couvre la voix de la Marmeladova, ou alors si c'est la voix de sa conscience, déchirée entre la compassion pour son ivrogne de mari et sa prostituée de fille et la lucidité clairvoyante à l'égard de la tragédie enclenchée, qui l'assourdit elle-même. En tout cas aucun dialogue n'est possible quand le discours manque à susciter écoute et réponse.

Il ne peut y avoir de dialogue non plus quand, dans une situation de communication réciproque, deux interlocuteurs individuels co-présents ne veulent pas s'entendre. La non-coopération ou le déni de communication peut se signaler par le refus ostensible de répondre, puisque toute réponse est une parole réactive, seconde, qui présuppose l'écoute préalable. Or l'écoute est refusée comme si le risque de se dissoudre, de se confondre avec autrui était encouru par l'auditeur. Car l'individuation des personnages de Bernard-Marie Koltès est toujours laborieuse, et l'indifférenciation toujours menaçante. C'est ce que disent respectivement l'échange entre Razoumihine et Rodion :

> RAZOUMIHINE. – « Tu ne veux rien entendre. […] Tu préfères te taire […] et t'abriter […]. »
> RODION. – Arrête un peu de parler. Tu es bavard. Je ne te comprends pas […] Tu *m'enveloppes* dans tes mots. […]
> RAZOUMIHINE. – Il suffirait que tu écoutes, que tu acceptes de m'entendre[6]. »

et la conversation entre Dounia et Rodion :

> Rodion, réponds-moi. […] Pourquoi refuses-tu de me regarder, de me parler ? […] Rodion, je t'en supplie. […] Rodion […] Je t'en supplie[7].

Rodion apparaît comme un maudit de la communication et du dialogue. Même quand il écoutera et voudra parler, quand il s'adressera à sa soeur pour lui avouer la vérité sur le meurtre et l'empêcher de commettre le sacrifice conjugal qu'elle vient de lui annoncer, sa mère le fera taire.

Dans cet exemple d'empêchement du dialogue, l'auditeur se défend de la parole à lui adressée comme si elle l'enserrait dans ses rets et l'étouffait. Si Razoumihine est mortifère, il n'est qu'un pâle avatar de la figure maternelle dont on doit se prémunir. Ainsi quand d'une voix basse, Raskolnikova cherche à intimider son fils, elle l'arrête en rappelant la souveraine légitimité de l'autorité maternelle : « J'ai dit : tais-toi. […] Petit imbécile. De quel droit ? Quelle espèce de droit as-tu sur nous et sur toi-même ? […] Il me semble

6 *Ibid.*, p. 20-21.
7 *Ibid.*, p. 72-73.

t'avoir dit de te taire[8]. » Échouant à le réduire au silence, elle couvre d'une voix forte celle de son fils, jusqu'à la confondre avec la sienne. L'impossibilité de résister à la mère rejoint l'incapacité de couper le nœud ombilical, et au-delà de s'individuer et de se distinguer des autres en général. Cette incapacité est attestée à plusieurs moments, soit par dissémination de la parole entre plusieurs locuteurs, soit par aliénation identitaire. Il y a dispersion et circulation quand les répliques initialement énoncées par Rodion sont finalement prononcées par Sonia :

> RODION [À SONIA] : – Couche-toi, sur le sol. […] Mets tes bras en croix, tendus de chaque côté, et crie, la bouche collée au sol, crie « J'ai péché, par amour seulement, mais je suis une criminelle, et je demande pardon au peuple et à la terre elle-même[9]. »
> SONIA. – Sur le sol, la bouche collée au sol… […] … et crie : j'ai péché, j'ai péché, j'ai péché, crie plus fort, plus fort.
> RODION. – J'ai péché par amour, j'ai péché, pardon, pardon[10]…

L'aliénation identitaire se fait jour lorsque la mère dit avoir comme incorporé le fils, sans le laisser advenir à lui-même :

> RASKOLNIKOVA. – Rodion, Rodion chéri. Mon fils. Je n'ai que toi. Tout mon espoir, ma seule raison est de vivre en toi. […] Et je me déchire vers toi. Et je n'arrive pas à te parler tant je suis pleine de toi. Et c'est toi qui me sors par la bouche, et c'est toi que je respire, et c'est toi…
> RODION. – La ville est oppressée. Plus d'air, plus d'air[11]…

L'asphyxie du fils et l'identification entre fils et mère se rapportent à l'imprégnation du discours d'autrui, prégnant et imprégnant, déterminant et dépossédant le sujet de sa propre parole. Car des « voix sourdes » parlent à la place et au lieu de l'individu. *Le moi* n'est pas celui qui parle, comme le dit la Raskolnikova en personne :

> […] ces mots ne sont pas de moi. Je ne sais pas d'où ils viennent ni comment ils sont là ; ils me sortent par la bouche sans que je puisse rien faire. Je ne peux rien faire. Je parle ; je parle, et je ne veux pas parler, et je ne peux rien faire ; je ne peux pas les arrêter ; ils sortent de ma bouche ; ils ne sont pas de moi. N'écoutez pas, ce n'est pas vrai, ne m'écoutez pas ; ces mots ne sont pas de moi ; je ne les connais pas, ma bouche parle malgré moi ; les mots filent devant moi avant que j'aie pu les arrêter ; ils m'entraînent, et je ne peux rien faire, je ne les reconnais pas, ils sortent malgré moi, ils filent devant moi, ils filent[12]…

Alors que la voix que Francis Jacques appelle « plurivoque » s'établit à travers la relation qu'elle entretient avec l'autre, la voix de la Raskolnikova, elle, est « ventriloque ». Elle est centripète et régressive plus que centrifuge et projective. La Raskolnikova ne s'entre-tient avec personne. Que le dialogisme

8 *Ibid.*, p. 25.
9 *Ibid.*, p. 51.
10 *Ibid.*, p. 73-74.
11 *Ibid.*, p. 26.
12 *Ibid.*, p. 33.

renvoie à l'inconscient du sujet clivé ou à l'interdiscours du sujet social, ces mots qui ne viennent pas de soi décentrent le sujet, l'exproprient et lui *interdisent* littéralement de dialoguer :

> Ce doit être un virus, oui, oui, c'est certainement un virus. […] je n'arrive pas à dire ce que je veux dire, c'est toujours autre chose qui sort à la place, quelque chose que je ne connais pas du tout[13] […].

Pour Rodion, écouter sa mère, c'est donc courir le risque de se confondre avec celle-là même qui ne maîtrise plus sa parole, le risque de disparaître doublement comme sujet. Soit qu'elle remonte à l'embryogenèse, soit qu'elle renvoie à la dilution dans la mort, la fusion est toujours létale. Entre Razoumihine et Raskolnikov, par exemple, mieux vaut encore « la distance de nos regards qui n'est pas la même[14] », qui fait que « nous n'avons rien de commun » – parce que justement chacun est identifiable comme différent, comme subjectivité – plutôt que la confusion. La requête de Razoumihine ne peut qu'épouvanter Razkolnikov :

> Il faut que ce matin nous mettions en commun – il ne s'agit plus de partage, je ne veux plus de partage –, il faut que l'aube nous trouve unis, tellement qu'elle ne puisse mettre au jour les limites de chacun de nous, où tu commences et où je commence, et que la nuit, la prochaine nuit n'ait plus qu'un ennemi, redoutable parce que ce sera toi et moi, et unique […]. Je sens ta voix monter et grandir dans ma tête, et c'est comme si je me couchais dans une mer tiède, sourd et aveugle […] et tes yeux que je n'ai plus besoin de regarder […] se confondent avec les miens[15].

Outre ce premier dialogisme qui fait résonner la voix de l'un dans la bouche de l'autre jusqu'à les confondre dangereusement, qu'ils soient liés par la généalogie ou bien par les affinités électives, il y a un autre cas de dialogisme, social et collectif, illustré par les chevauchements de paroles, les leitmotivs et l'intertextualité biblique. La présentation des scènes en *tableaux* qui permet la superposition vocale et verbale soulignée par les didascalies amplifie ces phénomènes de polyphonie. Ainsi la Raskolnikova et Sonia murmurent « *tout près de Rodion, tandis que l'on entend Marmeladov* » ou « *la Rakolnikova et Marmeladov ensemble*[16] ». L'enchevêtrement sonore des voix donne un contenu sémantique à l'adjectif « ivre » : il fait tituber les termes du procès, en même temps que le recouvrement des voix les unes par les autres les rend indifférenciées, indistinctes, anonymes. Mais dans le cas particulier de l'adaptation de *Crime et Châtiment*, on peut penser que cette polyphonie est induite par le thème du péché et de la rédemption, et par la dimension spirituelle, supra-individuelle de la question.

La question du crime et du châtiment est en effet universelle, et non pas personnelle. Elle circule d'un personnage à l'autre : Rodion, Razoumihine, Marmeladov. Le thème du péché appartient à tous, il fait lien entre eux et

13 *Ibid*., p. 71.

14 *Ibid*. p. 30.

15 *Ibid*. p. 64.

16 *Ibid*. p. 34 et 36. Nous soulignons.

innerve tous les discours. La chanson légère « Toute l'année, j'ai caressé ma femme » – court des lèvres de Dounia à celles de Sonia et de Rodion ; la litanie parodique des citations bibliques nourrit les propos du juge et de l'assassin : « "Vous ne savez ni le jour ni l'heure". J'adore les citations […]. Et vous vous satisfaites de la variation la plus élémentaire sur ce texte ? Vous êtes décevant, mon cher Rodion […] vous êtes décevant », dit Porphyre à Rodion[17]. Dans cet univers dostoïevskien, les sujets existants sont assignés à la transcendance du Jugement et à la métaphysique de la faute. Ils sont, pour et devant l'éternité, des egos substantifs et peccamineux, jamais des personnes rendues morales par l'interlocution avec autrui. Ils sont comme pré-historiques, antérieurs à l'âge du drame moderne, au commerce humain et à la société horizontale de l'humanisme. L'aveu extorqué par Porphyre est la perverse parodie du dialogue maïeutique : il en a la force juridique mais pas la vertu éthique : « Bien, allez-y maintenant. (*Temps.*) […] Plus que cela. Plus fort, plus fort. […] Encore, encore. […] Cela vient. […] Oui, oui. […] Oui. […] *applaudissant.* C'était très bien[18]. » La parole de la vérité existentielle du criminel ne sera justement jamais prononcée ni reçue. La confession de Raskolnikov à Sonia, empêchée par la Raskolnikova, destinée à n'être pas communiquée, est finalement chorégraphiée sans qu'un mot soit prononcé :

> Sonia et Rodion qui avancent l'un vers l'autre. Lorsqu'ils sont très proches, le cadavre se met à danser sur un rythme très lent, tandis que Sonia et Rodion se tiennent comme enlacés. Lorsque l'ombre s'arrête de danser, on s'aperçoit que Sonia tient Rodion par les cheveux et elle le jette à terre, puis le roue de coups, tandis qu'il se laisse faire[19].

Tout est consommé, le crime, le châtiment, et le verbe. L'aveu n'advient pas à la profération, les paroles alternent et se succèdent sans relation, sans transaction. Elles résultent de la seule activité symbolique d'un locuteur individuel et non pas de l'activité pragmatique d'interlocuteurs. Sans être assumées par un énonciateur singulier et responsable, ni être recueillies ou assemblées par un auditeur, elles ne produisent aucun effet ni sur le plan de la réflexion ni sur le plan de la prédication. Comme l'auditeur n'est jamais un co-énonciateur, il n'y a pas de mise en commun du sens des énoncés, pas de relation interlocutive actuelle. Le dialogue de *Procès ivre* ne peut pas *prendre* tant que l'emporte la peur de la perte de soi sous la double menace de la confusion avec autrui et de la soumission à l'ordre transcendant, de l'indifférenciation et de l'abdication. Le dialogisme qui dépossède les locuteurs de leurs propres paroles ou les inscrit dans une collectivité qui les dépasse sans qu'ils s'y retrouvent met en péril les individus qui se préfèrent insulaires, monadiques plutôt que de se sentir menacés d'indistinction.

Au contraire la tension dialogale, dynamique entre des énoncés et des énonciations distinctes, articule, organise, structure. Elle caractérise les drames qui misent sur le commerce humain interpersonnel – quand bien même le commerce humain ne connaîtrait pas d'autre aboutissement que l'épuisement

17 *Ibid*. p. 56.
18 *Ibid*. p. 46-47.
19 *Ibid*. p. 73.

des partenaires. La tentation agonistique est omniprésente dans les pièces ultérieures de Bernard-Marie Koltès ; *Combat de nègre et de chiens* s'achève par une mise à mort réelle ; *Dans la solitude des champs de coton* se termine par une mise à mort symbolique. Mais l'*agon* exprime une énergie vitale, conflictuelle qui se développe sur la base d'une séparation et d'une distinction instituantes. On n'accède à la dispute, à la négociation ou à la controverse que par ce prérequis. Il manquait encore dans *Procès ivre,* qui n'advient pas plus au dialogue de théâtre qu'au dialogisme au sens éthique.

Sallinger (1977)

Si l'on date couramment la naissance de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès en 1977, année de *Sallinger* et de *La Nuit juste avant la forêt,* peut-être est-ce parce que la différenciation entre le monologue *La Nuit juste avant la forêt* et la pièce dialogale *Sallinger* libère et lance l'écriture. On note certes une continuité entre *Procès ivre* et *Sallinger.* Il y reste bel et bien des situations de paroles diverses et dispersées sur fond sonore (sanglots de Carole, voix d'hommes, claquements de portières de voitures ou bruissements d'aile). Il y a encore des moments de discours solitaire comme aux tableaux V, VII et XI. En V, le soliloque narratif de Leslie reconstitue la scène de New York. Au tableau VII, Al dans sa harangue publique peine, comme la Marmeladova, à se faire écouter : « S'il vous plaît, je demande… Écoutez-moi, je vous prie […] je vous prie, écoutez-moi ». Le tableau XI expose la supplication d'Anna à « monsieur », mutique magicien ou clinicien. Surtout, le dialogisme des discours empruntés à la même source socioculturelle, déjà sensible dans *Procès ivre*, se confirme. La Bible est volontiers parodiée par le Rouquin au tableau VI :

> « Faites ce que vous voulez de votre saloperie de corps ; faites plutôt gaffe aux salauds qui en veulent au reste ; s'ils attrapent le reste, ils ont tout. » Tu ne connais pas ta Bible ? St Jean, chapitre 15, verset dix-neuf ; et encore : « Mieux vaut pour vous un pruneau dans votre caboche, vite fait, vous êtes déjà coincé, gare à la géhenne ». Matthieu, dix-huit, sept à neuf[20].

Même si on la détourne et si on se dévoie, la citation vaut aliénation, dépossession :

> Sur les mots non plus, je vous prie, monsieur, ne faites pas votre diagnostic, ce sont aussi des mots d'emprunt ; ce n'est pas réellement ce que je dirais, alors, ne

20 Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, Minuit, 1995, p. 64. Parodie de *Jean*, 15 ; 19 : « Le monde, si vous lui apparteniez, aimerait sa chose, mais vous n'êtes pas à lui puisque je vous ai choisis, voilà pourquoi le monde vous hait. Rappelez-vous ce que je vous disais : le serviteur n'est pas plus grand que son maître. Si on m'a persécuté, on vous persécutera, et si l'on a accueilli ma parole, on accueillera aussi la vôtre. » (trad. Florence Delay / Alain Marchadour). Et de *Mathieu*, 18, 7 à 9 : « Malheur au monde et à ses embûches ! Car il faut bien qu'il y ait des embûches, mais malheur à celui qui les dresse ! Si ta main ou ton pied devenaient ainsi un piège, coupe-les, jette-les au loin. Mieux vaut pour toi entrer dans la vie manchot ou boiteux que d'être jeté au feu perpétuel avec tes deux mains et tes deux pieds. Si ton œil devenait un piège, arrache-le et jette-le au loin. Mieux vaut pour toi entrer borgne dans la vie que d'être jeté au feu du Dépotoir avec tes deux yeux. » (trad. Marie-Andrée Lamontagne / André Myre).

> vous hâtez pas, attendez que je me taise. Ce sont mes pauvres nerfs qui me font dire ce que je ne dirais pas, je vais avoir mes nerfs, je le sens […]. (XI)

Faute d'individuation et de responsabilisation (entendons par là aptitude à répondre *à* et à répondre *de*), les difficultés du dialogue persistent.

Néanmoins, on compte dans *Sallinger* sept scènes dialogales et trois scènes polylogales qui indiquent le progrès vers l'écoute et l'échange. Il y a deux dialogues entre June et Carole en I et XII. Le tableau XII inclut la reconstitution du suicide du Rouquin, avec deux communications téléphoniques alternées : l'une avec Carole, et l'autre avec « notre directeur de banque, mon futur patron, quelqu'un de ma famille[21] ». Henry et Leslie dialoguent en III et VIII. Le tableau III s'achève par l'apparition du Rouquin, le tableau VIII par une longue didascalie de bruits sur le suicide de Henry qui rappelle la fin de *Combat de nègre et de chiens* : « *Un grand vol d'oiseaux apparaît alors au-dessus du pont, avec un bruit sec et précis comme des mitraillettes, et longtemps on entend le claquement froid de leurs ailes*[22]. » Il y a trois dialogues entre les frères (fin du III, VI, X) même si le dialogue du tableau X est parasité par la parole du Rouquin sur la perversion de la guerre. Il a beau s'adresser à Leslie, pas plus que Rodion ne veut entendre quoi que ce soit de Razoumihine, le Rouquin ne veut rien entendre de Leslie : « Et ne me parle pas, bon Dieu, tu vois bien que je suis occupé. D'ailleurs, je n'ai rien à foutre de tes histoires bourgeoises […]. Et maintenant, ta gueule, je n'ai plus rien à dire, tes histoires de merde ne m'intéressent pas. » S'ajoutent à ces échanges trois polylogues familiaux (II ; IV et IX). Si la communication reste fragile (le tableau IX se compose en fait de deux monologues adressés, celui d'Anna à Ma et celui d'Al à Leslie), les symptômes d'une pathologie sont moins nombreux. Il semble surtout que la querelle soit au moins l'initiative d'un échange, que l'agression verbale signifie la distinction entre l'agresseur et l'agressé, que la dispute soit un signe de progrès sur la voie de l'interlocution. C'est ce que confirmera *Le Retour au désert*.

Le Retour au désert (1988)

En 1988, *Le Retour au désert* accomplit un véritable saut. La pièce ajoute aux adresses et aux allocutions des moments d'altercation et d'interlocution. Comme *Le Retour* tient du vaudeville, le monologue est aisément évacué au profit de tableaux à multiples personnages. Certes la marque de fabrique koltésienne se signale encore par trois éléments. D'abord l'existence d'un fantôme muet, celui de Marthe (en I, 2). Deuxièmement, même dans les polylogues, il y a plus de soliloques successifs que d'échanges : en IV 12, Mathilde s'adresse à Fatima qui dort ; puis Adrien s'adresse à Mathilde qui se tait : « C'est quand tu dors que je te préfère : tu fermes ta gueule, tu ne la ramènes pas, tu écoutes sagement ce que je te dis, comme une sœur doit écouter quand son frère parle. » Troisièmement, trois monologues frontalement adressés au public – celui d'Adrien, de Mathilde, d'Édouard – exhibent la

21 *Ibid*., p. 122.
22 *Ibid*., p. 85.

théâtralité de la pièce en jouant joyeusement avec le trope communicationnel. En II, 7 Adrien en singe s'adresse au public sur fond de chansons paillardes des parachutistes. En IV 14 Mathilde s'adresse au public sur fond de cloches sonnant complies pour défendre, contre toutes les règles conversationnelles et dialogales, l'impertinence de tout propos et l'indifférence à l'égard de l'interlocuteur :

> Ne dites jamais à quelqu'un que vous avez besoin de lui, ou que vous vous ennuyez de lui, ou que vous l'aimez, parce qu'alors il pense tout de suite que c'est une raison suffisante pour se croire arrivé, pour prétendre porter le pantalon, pour s'imaginer tenir les rênes, pour prendre des airs de petit malin ; il ne faut jamais rien dire, rien du tout, sauf dans la colère, car alors on dit n'importe quoi[23].

Enfin, en V 17, Édouard énonce le soliloque « DE LA RELATIVITÉ TRÈS RESTREINTE ».

Mais les ressemblances sont moins frappantes que les différences. Comme Mathilde, après quinze ans de chamaillerie sur fond d'indifférence, vient « régler ses comptes » avec son frère et « porter la guerre », à défaut de convaincre par l'argumentation, l'échange revêt d'emblée une dimension agonistique, polémique. D'emblée aussi, Adrien et Mathilde, bien qu'ils répugnent à se saluer, satisfont au rituel des présentations pour se donner la chance de la médiation et de la transaction :

> Ne commence pas à me mettre en colère, ne commence pas à chicaner. Mets, je te prie, un peu de bonne volonté. Recommençons notre bonjour, car tout cela est mal parti. / Recommençons, mon vieil Adrien, recommençons[24]. / Adrien, nous ne nous sommes toujours pas dit bonjour. Essayons encore. / Non, je ne veux plus essayer[25].
> […] Bonjour, Mathilde, ma sœur. / Bonjour Adrien[26].

À la sortie du désert, la menace est aussi une promesse d'échange et de relation :

> Je croyais que tu étais revenue pour le foutre [le bordel] toi-même, Mathilde. / – Trop tard pour moi, mon vieux. Je me contenterai de t'emmerder, toi. / – Ne commence pas, Mathilde, ne commence pas. / – Tu appelles cela commencer, mon Adrien[27] ?

L'agressivité verbale, évaluée par les partenaires eux-mêmes, révoquée puis paradoxalement encouragée par Maame Queuleu, ajoute à la dépense énergétique et à la verve comique de la pièce. Alors que la dispute précède fatalement les coups, Maame Queuleu exhorte le frère et la sœur à « vider » physiquement leur querelle sous peine de destituer les mots de leur place et de leur fonction, celle de faire médiation :

23 Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*, Paris, Minuit, 1988, p. 68.
24 *Ibid.*, p. 14.
25 *Ibid.*, p. 15.
26 *Ibid.*, p. 17.
27 *Ibid.*, p. 86.

> Eh bien, oui, frappez-vous, défigurez-vous, crevez-vous les yeux, qu'on en finisse. Je vais aller vous chercher un couteau, pour aller plus vite. […] Écorchez-vous, griffez-vous, tuez-vous une bonne fois, mais taisez-vous, sinon je vous couperai moi-même la langue pour ne plus entendre vos voix. Et vous vous battrez en silence […] et on pourra continuer à vivre. Car vous ne vous battez que par des mots, des mots, des mots inutiles qui font du mal à tout le monde, sauf à vous. Ah, si je pouvais être sourde, cela ne me dérangerait pas. Car cela ne me dérange pas que vous vous battiez ; mais faites-le en silence […].

Dans cette scène farcesque Maame Queuleu, faute de pouvoir séparer les adversaires, les excite à s'entre-tuer plutôt qu'à s'entretenir pourvu que ce soit en silence : certes l'amplification de l'injonction héroï-comique, l'accélération des répliques, le comique de répétition gestuelle suscitent le rire. Mais c'est aussi que les coups sont signe de bonne santé, de vitalité. Car pendant ce temps, le frère répond à sa sœur, comme ailleurs le fils à son père. La communication, fût-elle agonistique, s'assure peu à peu, fait tache d'huile, s'étend même à plusieurs partenaires puisqu'on note deux trilogues en I, 3 et III 8. Elle rend au théâtre son bien, le discours direct impliqué et adressé.

Conclusion

À titre de conclusion au moins provisoire, on pourrait émettre l'hypothèse que de *Procès ivre* au *Retour au désert* le dialogique n'inhibe plus le dialogal. Un espace et un temps de parole et d'échange, une foi dans la médiation se conquièrent, partiellement et localement. L'altercation se substitue à l'affrontement au corps à corps qui ne connaît pas la distance de la table de négociation de sorte que, même éristique et conflictuel, l'entretien dialogal apparaît comme le gain sur la brutalité des coups physiques. Dans la dernière pièce, l'humeur querelleuse confère une vivacité de comédie à une vision du monde qui postule l'irréductible adversité de l'autre. Se quereller, c'est adosser l'hostilité à l'hospitalité, c'est accueillir l'autre.

Mais ce gain est précaire et provisoire, car les personnages koltésiens ne s'accomplissent pas comme personne au sens éthique du terme en dialoguant. Comme ils souffrent de sentir leur conscience infiltrée, comme ils entendent des voix parasiter la leur, ils s'opposent, comme des individus fragilement monadiques à d'autres individus barricadés. Il s'opposent bien plus qu'ils ne s'exposent. Ils n'ont en effet ni triomphé de leur détresse ni renoncé à la toute-puissance. Ils ne font pas le saut qui consisterait à parier et à compter sur les autres pour devenir soi-même : un être distinct, exposé, mais sûr de ses frontières et responsable. Au contraire, ils redoutent de devenir *personne*, de s'annuler et de se dissoudre. Le dialogue n'institue évidemment pas de *nous* non plus, car les individus se défient de peur de sombrer dans la masse anonyme du On, du lieu commun impersonnel. Si de *Procès ivre* au *Retour au désert*, le dialogal est conquis, arraché aux freins et aux entraves du dialogisme au sens bakhtinien, la part aussi bien logique qu'éthique du dialogique, au sens où l'entend le philosophe, est encore ignorée.

Selon Christophe Bident, inspiré par la pensée de Jean-Luc Nancy,

> le théâtre de Koltès propose une esthétique du passage, du front, de la frontière, de la frontière comme passage. […] Passage qui n'est jamais passage de l'un par l'autre, de l'un vers l'autre, mais dans l'ordre de la comparution, « passage de l'un par la limite exposée de l'autre ». Cette esthétique est sa portée éthique[28].

Selon moi, cette comparution est justement aussi la limite éthique de ce théâtre. Chaque protagoniste exhibe sans la mettre en jeu sa limite, sans la dépasser. Il parle *à*, mais pas *avec*. De sorte que de la *comparution* ne naît aucune possibilité d'*interlocution*, au sens où dans l'épreuve relationnelle de l'interlocution, le *Je* comme personne – qui n'existe qu'avec *Tu* – émerge et se distingue du *Je* qui, comme individu, pré-existe à *Tu*. Dans le théâtre de Koltès, aucun ego ne se présente comme « à reconquérir sur la relation interlocutive[29] ».

28 Christophe Bident, *Bernard-Marie Koltès, Généalogies*, Tours, Farrago, 2000, p. 22.

29 Francis Jacques, *Dialogiques, op. cit*., p. 384.

Métissage textuel

Pour une rhétorique de Koltès
L'involution du chiasme

Éric Eigenmann
Université de Genève

« Je suis capable de vous éblouir de mes non, de vous faire découvrir toutes les façons qu'il y a de dire non, qui commencent par toutes les façons qu'il y a de dire oui », déclare un personnage de Bernard-Marie Koltès[1].

À exprimer un pouvoir rhétorique qui s'étend en réalité à l'œuvre entière, il illustre une cause commune à la rhétorique et à la littérature : grâce à l'ambivalence du « vous », c'est à nous aussi, lecteurs ou spectateurs, que ce discours s'adresse ; nous que l'écrivain « éblouit ». L'écriture s'exerce à la fois sur le plan (intra)diégétique, où dialoguent Client et Dealer, et sur le plan extradiégétique, à destination du récepteur de la pièce.

On sait combien les auteurs classiques ont soigné la facture de leurs monologues et tirades à des fins de vraisemblance, selon les critères en vigueur. Dans *Andromaque* de Racine (I. 2), Oreste articule ainsi sa demande à Pyrrhus en respectant le modèle de la *dispositio* cicéronienne, que le fils d'Achille ne manque pas de reprendre dans sa réponse, non sans ironie. Pour Racine non plus, la motivation intradiégétique n'exclut pas l'extradiégétique : le trait rhétorique offre toujours à l'écrivain l'occasion d'exhiber sa maîtrise poétique. L'emprunt peut certes connaître la réciproque. En témoigne le recours à la poésie dramatique comme modèle didactique au XVII^e^ siècle[2]. Dans la seconde moitié du XX^e^ siècle, toutefois, de telles sources d'inspiration se raréfient plus que jamais sur les scènes de théâtre, qui tendent à privilégier une parole d'allure quotidienne et des vecteurs non linguistiques. De sorte que, parmi ses contemporaines, l'œuvre de Koltès fait exception : bien que souvent logorrhéiques, les répliques de ce « grand travailleur du style » n'en sont pas moins empreintes d'un classicisme qu'Anne Ubersfeld rapproche de celui de Bossuet, pour leurs périodes syntaxiques[3]. Sous un titre éloquent – *Koltès, La rhétorique vive* – André Job estime même que l'échange koltésien

1 Le Client de *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986, p. 27. Dorénavant : *La Solitude*.

2 Par exemple, les *Chefs d'œuvre d'éloquence poétique à l'usage des jeunes orateurs ou discours français tirés des auteurs tragiques les plus célèbres* (Paris, Nyon l'aîné, 1780), anthologie établie par l'Abbé Batteux : les cinquante-quatre tragédies qu'elle comporte ont inspiré à leur tour bien des rhéteurs pendant un demi-siècle au moins.

3 Anne Ubersfeld, *Koltès*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 167 (formule entre guillemets) ; *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996, p. 194 (comparaison avec Bossuet).

« revendique sa facture classique[4] », car il y décèle une visée parodique. Cette facture, il est temps de l'analyser. L'une des caractéristiques majeures de l'oralité du discours, tout particulièrement chez Koltès, s'y prête en priorité : sa répétitivité.

Périodicité et spécularité

Dans la plupart des pièces de l'auteur, les répétitions discursives portent aussi bien sur la syntaxe que sur le lexique : « et c'est pourquoi, par haine des animaux et par haine des hommes, je préfère la loi et je préfère la lumière électrique[5] ». Michel Vinaver, dans ses *Écritures dramatiques*, compare le phénomène à une *spirale* :

> Il y a un retour à un point antérieur dans le dialogue qui n'est cependant pas un retour au « même point ». Exemple : « Vous savez, j'ai la vue un peu faible » renvoyant à « je vous vois à peine[6]. »

Une reprise du contenu, explique-t-il plus loin, avec une valeur ajoutée. L'image correspond parfaitement aux jeux de reprises qui relancent de manière si particulière le discours chez Koltès, que ce soit d'une réplique à l'autre ou dans le cours même de l'une d'entre elles. Mais la notion de spirale recouvre mal une configuration textuelle pourtant fréquente, que seule une lecture hâtive pourrait réduire à un simple jeu de répétitions et de variations. Les mêmes lignes de *La Solitude*, avant le premier signe de ponctuation d'une certaine force, un point-virgule, en recèlent d'entrée un exemple[7] :

vous désirez	(a)
quelque chose que vous n'avez pas,	(b)
et	—
cette chose,	(b')
moi, je peux vous la fournir ;	(a')

La répétition commande en l'occurrence une structure symétrique à deux niveaux embrassés (personne-chose-chose-personne) avec une double opposition au niveau externe, celle des personnes, dont les pronoms sont l'un et l'autre redoublés (« vous [...] vous » - « moi, je »), mais aussi celle du manque et de la possession, soit du manque et du pouvoir.

On aura reconnu cette forme particulière de parallélisme discursif qu'est le chiasme, figure de construction réintroduisant en quelque sorte la *dispositio* au sein même de l'*elocutio* de la rhétorique classique, « qui place dans l'ordre inverse les termes de deux groupes syntaxiques identiques » ou plutôt « de

4 André Job, *Koltès, La Rhétorique vive*, Paris, Hermann, 2008, p. 48 ; voir aussi p. 51, où il constate la présence des discours délibératif et judiciaire dans *La Solitude*.

5 *La Solitude*, *op. cit.*, p. 24.

6 *Écritures dramatiques. Essais d'analyses de textes de théâtre*, sous la dir. de Michel Vinaver, Arles, Actes Sud, 1993, p. 62-63. Citations extraites de *Combat de nègre et de chiens.*

7 *La Solitude*, p. 9. Je recours à la mise en page, à la notation « abba » et, le cas échéant, à la typographie pour mettre en évidence, encadrés dans un cartouche, les éléments du chiasme.

même nature[8] », fondée sur un croisement symétrique entre quatre termes entretenant dans un texte un rapport de proximité. La notion de chiasme s'applique d'autant mieux ici à la phrase koltésienne qu'elle suppose – contrairement à la réversion ou à l'antimétabole[9] – que les éléments de la figure ne sont pas répétés à l'identique mais modulés ; c'est là du reste que réside son intérêt.

Dans la solitude des champs de coton : le croisement des désirs

Si l'on élargit le champ de vision de la première phrase au premier paragraphe, on observe cependant qu'un élément du chiasme qui vient d'être dégagé (« à cette heure et en ce lieu ») commande à son tour un deuxième chiasme, puisque les deux termes qui le composent se répètent peu après dans l'ordre inverse avec une légère modification (« à cette place [...] cette heure ») ; et l'on observe aussi que le chiasme initial s'inscrit dans un troisième chiasme à la fois plus étendu et plus développé, qui couvre tout le paragraphe[10] et compte trois (voire quatre) niveaux, soit six (ou huit) termes :

Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu	(a)
c'est que vous désirez	(b)
quelque chose que vous n'avez pas [...]	(c)
j'ai ce qu'il faut	(c')
pour satisfaire le désir	(b')
qui passe devant moi	(a')

On retrouve à cette échelle non seulement la structure de renversement (selon le schéma élargi « abc/cba »), mais un jeu de modulation cohérent et significatif[11]. Ainsi la deuxième personne (« vous marchez », « vous désirez ») se voit-elle chaque fois « remplacée » à la reprise du terme par une tournure impersonnelle (« le désir qui passe », « satisfaire le désir »). Ce mouvement contribue à élever l'anecdotique rencontre de deux individus à l'universalité des rapports humains. Par ailleurs, reprenant « quelque chose que vous n'avez pas », la locution « ce qu'il faut » laisse entendre fort à propos le sens premier du verbe falloir, soit l'expression d'un manque. La complémentarité des ressources évoquée dans ces deux éléments centraux se présente comme une sorte de bascule entre le désir et la satisfaction.

---

8 Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, 4e édition, Paris, Colin, 2011 et André Suhamy, *Les Figures de style*, P.U. F, 1981.

9 Formes « primitives » (Suhamy) du chiasme qui demandent la reprise des mêmes termes (« Il faut manger pour vivre, non vivre pour manger ») ; l'antimétabole joue toutefois sur une modification du sens : « Le roi des vins, le vin des rois ». Fontanier (*Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977) ne connaît encore que la réversion et l'antimétabole, qu'il classe dans les « figures de style par rapprochement ».

10 *La Solitude*, *op. cit.*, p. 9. Une ou deux ellipses, dans cet exemple et dans les suivants, sont parfois nécessaires pour dégager clairement le chiasme, mais il importe avant tout que la proximité des éléments soit suffisante.

11 Modulation que je note (a')(b'), etc.

Le deuxième paragraphe[12], dans la même réplique initiale du Dealer, démultiplie ensuite la figure en plusieurs chiasmes qui se superposent partiellement :

Je m'approche de vous (a)
moi, (b)
de vous [...] (b')
je m'approche de vous (a)

l'homme (a)
et l'animal (b)
se jettent sauvagement (c)
l'un sur l'autre, (d)
je m'approche, —
moi, de vous [...] (d')
je m'approche doucement, respectueusement, presque affectueusement (c')
[...] l'animal (b)
et l'homme (a)

comme on voit une *lumière* [...] tout en haut d'un immeuble (a)
dans le crépuscule ; (b)
je (c)
m'approche de —
vous (c')
comme le crépuscule (b')
approche cette première *lumière* tout en bas dans la rue (a')

Ces trois variations sur l'énoncé « je m'approche de vous » semblent mimer la rencontre et le rapprochement physique des deux personnages, les pronoms qui les désignent jouant le rôle de figurants sur la scène du discours. La symétrie de la construction met en évidence similitudes et divergences de part et d'autre de son axe (« moi de vous » en regard de « l'un sur l'autre », « doucement... » en regard de « sauvagement »), elle souligne la double comparaison établie avec l'homme et l'animal d'abord, la première lumière et le crépuscule ensuite.

Et le discours du Client ? Bien que le cas soit plus rare, il ne manque pas non plus d'être construit à l'occasion[13] sur le même modèle :

Vous tâchez de glisser une épine sous la *selle* de (a)
mon cheval pour qu'il s'énerve et s'emballe ; (b)
mais, —
si mon cheval est nerveux et parfois indocile, (b')
je le tiens avec une courte *bride* (a')

Doublée de termes empruntés au lexique équestre, s'y répète l'opposition des pronoms, qui initient les deux mouvements de la joute métaphorique, soit le coup porté et son esquive. Ainsi placé, le parallélisme central accentue l'autonomie du « cheval », qui se dégage comme une tierce personne

12 *La Solitude*, *op. cit.*, p. 9-10.
13 *Ibid.*, p. 20. Je souligne.

entre les deux autres. Or tel est bien à certains égards le désir, symbolisé traditionnellement par cet animal, entre le Dealer et le Client de *La Solitude.*

Combat de nègre et de chiens : l'élimination du corps

Pour éprouver la validité de l'observation, il importe de se demander si d'autres pièces de Koltès connaissent ce phénomène syntaxico-sémantique. Une brève investigation semble indiquer qu'il intervient aussi, quoique dans une moindre mesure, dans *Combat de nègre et de chiens*[14]. La première occurrence n'est autre que la première réplique d'Alboury :

Je suis Alboury,	(a)
Monsieur ;	(b)
je viens chercher *le corps* ;	(c)
sa mère était partie sur le chantier	(d)
poser des branches sur *le corps*,	(e)
monsieur, (b) et	—
rien, elle n'a *rien* trouvé ;	(e')
et sa mère tournera toute la nuit dans le village [...]	(d')
si on ne lui donne pas *le corps* [...]	(c')
monsieur [...]	(b)
c'est pour cela que je suis là.	(a')

La clarté programmatique, du point de vue d'Alboury, de l'attaque de la réplique a déjà été relevée : « Je suis Alboury, monsieur ; je viens chercher le corps ». Il apparaît maintenant que le chiasme à cinq niveaux qui la prolonge exerce une fonction semblable pour un champ plus large. Il pointe le rôle central de Horn, dans l'action comme dans l'interlocution des discours du Noir (« monsieur ») et met en regard les deux espaces antagonistes, le chantier et le village, où l'on voit la mère, respectivement, aller et revenir, en passant de l'espoir, si l'on peut dire, au désespoir. Mais du premier volet au second, le chiasme opère surtout à sa manière l'élimination du « corps », mot qui s'inscrit d'abord dans une tournure affirmative, dans une négative enfin, et qui pour sa deuxième occurrence, au cœur du dispositif, n'a d'autre pendant que le mot « rien ».

Comme pour appuyer la démarche de cette lecture, le récit que Horn fait à Cal de la requête d'Alboury prend à son tour la même forme :

Il ne veut pas dire au nom de qui	(a)
il vient demander	(b)
des comptes.	(c)
Mais	—
des comptes,	(c)
il va en demander,	(b')
et tu lui en rendras, à lui.	(a')

Portant encore sur l'idée d'un échange, des « comptes » contre une demande ou contre la tranquillité, la figure offre cette fois l'intérêt de montrer qu'Alboury

14 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1983, p. 9, 19 et 25.

et Horn sont deux maillons d'une chaîne de personnes dont une extrémité se trouve dans le village et l'autre sur le chantier : il y a quelqu'un en amont du Noir qui effectue la demande, quelqu'un en aval du Blanc qui la reçoit, sur qui celui-ci se décharge de sa responsabilité. L'absence de pronom de la première personne, qui désignerait Horn, signifie bien sa dérobade, entre le « il » d'Alboury et le « tu » autoritaire qu'il adresse à Cal.

Enfin, bouclant en quelque sorte la boucle lorsqu'il raconte sa « rencontre » avec le cadavre, Cal confirme combien le chiasme a partie liée chez Koltès avec l'antagonisme des personnages[15] :

Quand je l'ai *vu*,	(a)
je me suis dit :	(b)
celui-là, je ne pourrai pas *lui foutre la paix*.	(c)
L'instinct, Horn, les nerfs	(d)
Je ne	(e)
le connaissais pas,	(f)
moi ;	—
il avait seulement craché	(f ')
à deux centimètres de *mes* chaussures :	(e')
mais *l'instinct*, c'est comme cela que ça marche :	(d')
toi, ce n'est pas maintenant que je *te foutrai la paix*,	(c')
voilà ce que *je me disais*	(b')
en le *regardant*.	(a')

Ce ne sont pas moins de six éléments que le texte reprend dans l'ordre inverse, après un pronom tonique de la première personne qui concrétise de manière éloquente l'égocentrisme dont fait preuve le personnage. Sans qu'il soit besoin de faire la moindre ellipse, on relève ainsi en miroir, de l'extérieur de la structure vers l'intérieur : deux verbes de perception visuelle précédés par leur objet pronominal, qui renvoie au même corps mort ; deux verbes de parole au passé et à la première personne ; deux discours rapportés niant la possibilité de « foutre la paix » au dit cadavre ; deux invocations de l'instinct, en guise d'explication; deux marques de la première personne, pronom sujet et adjectif possessif ; et deux pronoms de la troisième personne désignant le futur défunt, pronoms respectivement objet et sujet de verbes dont le second fait référence à un passé antérieur au précédent.

Les modulations marquent notamment l'accroissement de la tension du locuteur, qui passe dans son récit du discours indirect au discours direct, malgré l'absence du destinataire, ainsi que la puissance de l'évocation prononcée dans la première partie du chiasme, dans la mesure où la présence de l'homme en question semble réalisée dans la seconde. L'effet général est de plus celui d'un zoom avant, passant de l'image du cadavre à celle des chaussures de Cal, pour revenir ensuite à l'inverse au cadavre. La temporalité du passage suit un mouvement semblable en ce sens que le discours, emboîtant un souvenir dans un autre, remonte puis redescend dans le temps pour retrouver son point de départ.

15 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 19.

La perspective herméneutique

Dégager jusque dans le détail la récurrence de la structure révèle dans l'un et l'autre texte des constantes formelles. La quasi-absence de rupture entre les deux membres du chiasme, par exemple : dans *La Solitude*, aucune ponctuation forte (point, point d'exclamation ou d'interrogation) ne vient interrompre la phrase, le point-virgule assurant sa continuité au-delà de l'articulation qu'il indique. En outre, c'est souvent une conjonction de coordination (« et », « mais ») qui, sur l'axe de symétrie de la figure, fait office de pivot. Sans perspective d'interprétation, cependant, le résultat manquerait d'envergure.

Or d'autres révélations sont plus substantielles. Les configurations dégagées ne s'inscrivent pas de façon aléatoire dans le cours du texte, mais forment l'énoncé de ce que François Regnault appelle « la fable simple », celle qui est « souvent donnée dans la première réplique, comme une scène d'exposition réduite entièrement à une phrase[16] ». Le chiasme traite ainsi directement de la confrontation entre les personnages – soit les deux personnages principaux dans *Combat de nègre et de chiens* – et de l'objet de la négociation. Si cela peut sembler aller de soi pour le Dealer et le Client, dont les répliques ne portent guère sur autre chose, il n'en va pas de même pour Horn et Alboury. De plus, la « symétrie » ne se montre jamais exacte terme à terme – ses deux volets ne se réduisent jamais à « bonnet blanc et blanc bonnet » ! – grâce au travail de modulation relevé plus haut. Soumis à variation, le second terme est affecté d'une modification, d'un changement de point de vue, voire d'un indice négatif[17], de sorte que le chiasme, plutôt que simple réversion, se révèle structure *spéculaire*, inversion possible de l'image comprise[18].

Loin de se réduire à une coquetterie stylistique ni même à une insistance thématique, le chiasme exerce donc bel et bien chez Koltès une fonction signifiante d'autant plus manifeste qu'il est stratégiquement placé à l'ouverture de chacun des deux textes, comme en exergue. Tandis que le jeu de la modulation souligne telle ou telle évolution de la situation (le corps réduit à néant dans *Combat de nègre et de chiens*, par exemple), l'ensemble de la figure, à la manière d'une structure en abyme, reflète plusieurs données fondamentales de la pièce. Mentionnons, sur le plan de l'action d'une part : l'équilibre provisoire des forces en présence au début du texte, les relations qu'entretiennent ces personnages ou groupes de personnages aux caractéristiques inversement polarisées, et l'omniprésente problématisation de la symétrie dans l'échange ; sur le plan de l'écriture d'autre part : l'un des principes du dialogue qui consiste à reprendre en effet le discours de son interlocuteur point par point pour *retourner* littéralement ceux-ci à son

16 François Regnault, « Passage de Koltès », *Théâtre-Solstices, Écrits sur le théâtre – 2*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 355. Chéreau aimait cela, ajoute-t-il.

17 Ne pas avoir/avoir, sauvagement/doucement, chercher le corps/ne pas donner le corps, partir sur le chantier/tourner dans le village, lui foutre la paix/te foutre la paix, etc.

18 Michel Vinaver nomme chez Koltès « écho » ou « effet-miroir » les figures textuelles relationnelles « où un élément de parole, surgissant, renvoie à celui qui précède immédiatement ou à un élément antérieur, que ce soit au niveau phonique ou sémantique » (*Écritures dramatiques*, *op. cit.*, p. 79). Mais il s'agit là, comme il l'indique lui-même, d'une figure proche de la répétition-variation, qui n'inclut pas la structure dédoublée du chiasme.

avantage. S'y ajoute une secrète analogie entre la figure du chiasme – qui « tourne autour » d'une sorte de vide central, à moins que ce ne soit un trop-plein – et les discours de *La solitude* et de *Combat de nègre et de chiens* : ne tournent-ils pas autour d'un objet tout aussi insaisissable, l'innommable désir du Client et le corps disparu réclamé par Albourey[19] ?

Ces données fournissent une explication à la présence accrue du chiasme dans ces deux pièces. Ce sont les seules de l'auteur à opposer Blancs et Noirs, Europe et Afrique, autour d'un objet qui n'existe en définitive jamais qu'en creux, avant de disparaître complètement. Quoique toutes puissent être intitulées « l'échange », elles le méritent sans doute plus que les autres, en particulier *La Solitude*, ainsi que le signale en guise de didascalie introductive le paragraphe qui définit la notion de « deal[20] ».

Dans *Combat de nègre et de chiens* réside une secrète corrélation, selon Michel Vinaver, entre l'écriture et la thématique. Dans *La Nuit juste avant les forêts,* écrit Anne Ubersfeld, « tout le texte, *dans son fonctionnement poétique*, produit une incroyable image de la solitude des grandes villes, du processus de la marginalisation[21] ». De même encore dans *La solitude*, pour Evelyne Pieiller, « la beauté opaque de la pièce tient à l'exacte superposition de ce qui est désigné comme le thème, et de ce qui en est le matériau », à savoir « la transaction langagière[22] ». C'est une corrélation apparentée que je cherche à mettre au jour dans quelques répliques-clés, convaincu comme Michel Vinaver que le génie de Koltès n'est sans doute nulle part aussi évident qu'« au niveau moléculaire du texte, où contenu et contenant sont indissociables[23] ».

La spécularité du chiasme – ou sa fausse symétrie – rejoue sur le plan formel l'antagonisme des personnages en présence et sa dynamique, ce qui les éloigne comme ce qui les rapproche. En d'autres termes, la microstructure stylistique offre une représentation d'ordre géométrique, qu'elle dépasse toutefois largement, de la macrostructure dans laquelle elle s'inscrit, soit du théâtre de l'échange démultiplié auquel Koltès invite son lecteur[24]. C'est ainsi que, on l'a vu, si l'un des personnages dit s'approcher de l'autre, si les corps et les désirs se côtoient, ce sont les mots – « moi de vous », pronoms plus que jamais personnels – qui se frôlent...

---

19 Ce que François Regnault appelle cette fois la « figure complexe » chez Koltès – considérée sur le plan de l'action et de la configuration des personnages, non sur le plan discursif et rhétorique – lui apparaît aussi, précisément, « comme un certain dessin, un certain réseau tracé autour d'un vide central », vide qu'il identifie dans *La Solitude* à « la marchandise à échanger » (*op. cit*., p. 355-356).

20 Il est frappant que Maurice Merleau-Ponty recoure à la même notion de chiasme pour rendre compte de l'« échange moi autrui », comme de l'« échange de moi et du monde » d'ailleurs (*Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1990, p. 268 et 317). L'investigation devrait également être menée en rapport avec la pensée de Levinas sur le chiasme. Je remercie Jérémie Majorel de cette suggestion.

21 *Lire le théâtre III, op. cit*., p. 197. Je souligne.

22 Evelyne Pieiller, « L'innocence et le bonneteau », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, juin 1990, p. 35.

23 Michel Vinaver, « Sur Koltès », *Nanterre Amandiers, Les années Chéreau, 1982-1990,* Paris, Imprimerie nationale, 1990, p. 8.

24 Le dispositif bifrontal retenu par Patrice Chéreau dans sa mise en scène de la pièce en offre une expression scénographique.

Attentif lui aussi à la stylistique koltésienne, Jean-Yves Coquelin aboutit à une conclusion d'ordre psychologique :

> Chaque réplique de *La Solitude* [...] est une contorsion, une acrobatie rhétorique qui, ajoutée aux autres, donne naissance à une chorégraphie verbale. Comme si les mots suivaient point par point les lignes enchevêtrées du réseau affectif, les nervures infinies de cerveaux en émois. Comme si la langue dessinait le chemin affolant de nos égarements[25].

Ma lecture, qui reconnaît dans une figure verbale l'image d'antagonismes actifs à l'échelle de la pièce, préfère « ne jamais chercher à déduire la psychologie des personnages de ce qu'ils disent », sur le conseil de Koltès lui-même[26]. Elle nourrit plutôt l'interprétation selon laquelle le « deal », dans *La Solitude*, avant de concerner une éventuelle marchandise, sexe ou drogue, porte sur l'entretien verbal lui-même, qui consiste pour chacun des interlocuteurs à faire nommer par l'autre l'objet de son offre ou de sa demande, soit l'objet du désir. Ce qui n'empêche nullement le cumul, voire la confusion de ces divers commerces : s'il *se passe* quelque chose dans la pièce – « entre » les personnages comme de l'un à l'autre – c'est bien d'abord de la parole, qu'érotisent la musicalité des jeux verbaux et le ballet scénique des corps.

Lire le chiasme…

Si l'on admet que les dispositifs précédemment exposés n'ont rien de contingent, il reste qu'ils exigent une observation particulière : non pas tant une attention soutenue qu'un mode d'appréhension du texte. On se gardera d'une excessive focalisation sur le chiasme, puisqu'il se combine à d'autres figures de construction fondées sur le parallélisme. Ce contexte ne fait cependant que souligner la singularité de sa structure involutive, qui se referme sur elle-même, par rapport aux structures évolutives dominantes que dessinent les répétitions, notamment l'anaphore, comme tout ce qui ressortit chez Koltès à la « rhétorique de l'amplification » (Simon Werle[27]). Celles-ci peuvent sans doute se suffire d'une écoute linéaire et de sa mémoire. Usant de la métaphore à propos des répliques initiales de *Combat de nègre et de chiens*, Vinaver écrit que « les fusées partent et explosent dans le désordre, formant dans notre tête, dans nos oreilles, un tracé embrouillé, déstructuré. Chacune des fusées renvoie à du déjà vu, du déjà entendu[28]. » C'est « dans nos oreilles » en effet que tout cela semble se produire. Même à la lecture, la figure de répétition s'adresse moins à la vue qu'à l'ouïe, qui suffit à la représentation pour enregistrer le phénomène.

Il n'en va pas de même du chiasme, *a fortiori* lorsqu'il se déploie sur trois ou quatre niveaux, car la saisie linéaire de l'énoncé retient plus facilement le

---

25 Jean-Yves Coquelin, « Point de fuite à l'horizon », *Europe*, n° 823-824, nov.-déc. 1997, p. 66-67.

26 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985, « Annexe », p. 104.

27 « Un secret ne doit pas être dit », Entretien d'Anne-Françoise Benhamou avec Simon Werle, *Koltès, Alternatives théâtrales*, n° 35-36, juin 1990. p. 100.

28 *Écritures dramatiques*, *op. cit.*, p. 73.

retour du semblable que le détail de son ordonnance : pour prendre la mesure de l'architecture du chiasme, il faut remonter le courant du texte. Or, sauf à réitérer l'écoute, l'ouïe ne peut y parvenir que de mémoire, tandis que la vue le réalise pour ainsi dire naturellement : c'est le propre de la lecture que de procéder par d'incessants mouvements de va-et-vient dans le texte. En bref, le chiasme se donne à voir, de manière parfois spectaculaire, il s'adresse à l'œil – donc au lecteur. Jean-Pierre Ryngaert[29] évoque à juste titre le « lector in fabula » d'Umberto Eco pour décrire le pouvoir de tissage que nous délègue le texte koltésien, *Roberto Zucco* en l'occurrence, lorsqu'il est fragmentaire, décomposé; l'activité créatrice du lecteur s'impose tout autant devant une rhétorique composée, dont il faut non seulement déchiffrer les éléments mais (re)construire à la fois les figures et les significations. N'est-ce pas à lui qu'est en quelque sorte réservée cette curieuse « place vide[30] » au cœur du chiasme, d'où tout s'organise et prend sens ?... « À croire que l'œuvre de Koltès engage son *lecteur* dans un rapport aussi obligeant que celui qui lie irrémédiablement le Dealer au Client », note Sarah Hirschmüller[31]. Exclusivement verbal et forcément herméneutique, ce rapport diffère de celui qui lie, lors de la représentation, le spectateur à l'événement scénique. Le texte koltésien se donne ici pour *écrit*.

… et le jouer : un dialogue avec le silence

La difficulté d'exécution du monologue théâtral tient pour beaucoup à la dialogisation à laquelle il convient de procéder malgré l'absence ou, dans les cas qui nous occupent, le mutisme de l'interlocuteur. En référence à Bakhtine, il s'agit de prendre la mesure du dialogisme potentiel du monologue, pour prêter à un simple auditeur la part qui lui revient dans la formulation de l'énoncé. Or, expérience faite avec de jeunes comédiens, il s'avère que l'interprétation scénique du chiasme discursif, dans un long monologue de surcroît, rejoint plus qu'on ne pourrait le penser les descriptions du phénomène textuel auxquelles les pages qui précèdent se sont livrées.

C'est que le point de bascule du parallélisme, avant le renversement des termes, est susceptible de correspondre, dans le cours du jeu, avec le moment où l'interlocuteur – le partenaire – pourrait ou devrait prendre la parole, assumer une *réplique*, mais ne le fait pas. Le chiasme se présente alors, après une avancée (abc), comme une manière de recul (cba), ou plutôt comme un retour sur soi-même. Devant le silence de l'interlocuteur, il y a lieu de *revenir* sur ce qu'on a dit, non pas pour se dédire mais pour le formuler autrement, voire pour simplement meubler le silence, en remontant dans sa mémoire immédiate le cours des arguments comme des sons prononcés. Le chiasme

29 Jean-Pierre Ryngaert, « Les Cailloux et les Fragments », *in* Jean-Pierre Sarrazac, *Les Pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort*, Paris, Éditions Théâtrales, 1994, p. 337.

30 Elle partage certaines caractéristiques avec la notion homonyme (« Die Leerstelle ») élaborée par Wolfgang Iser (*Der Implizite Leser*, Munich, Fink, 1972).

31 Sarah Hirschmüller, « L'œuvre et son lecteur », *Europe*, *op. cit.*, p. 33. Je souligne.

possède d'ailleurs à cet effet des vertus mémorielles et musicales comparables, *mutatis mutandis*, à celles de la rime.

Quand le discours koltésien s'incarne ainsi, participant de manière sensible aux pressions exercées par des antagonistes qui tentent de rallier à la leur la voix de l'autre, le chiasme fournit à la scène de solides appuis de jeu. Il échappe alors à n'en plus douter à tout soupçon de pédanterie, qu'elle soit imputable à l'écrivain ou au critique. L'enseignement jésuite du Collège Saint-Clément à Metz aura donné à Koltès, outre « le goût de la littérature[32] » et du théâtre classique, celui des « concours d'interprétation[33] » qui conçoivent la rhétorique non seulement comme une lutte verbale, mais comme un art du mouvement partagé entre partenaires – une danse.

32 Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 16.

33 Richard Bance dans « La vie culturelle à Metz dans les années 60 : de la jeunesse à la genèse de Koltès », table ronde animée par Olivier Goetz, *Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes*, sous la dir. d'André Petitjean, Université Paul Verlaine-Metz, 2011, p. 37.

Un théâtre de l'asymétrie
Dans la solitude des champs de coton

Jérémie Majorel
Université Paris VII-Paris Diderot, CERILAC TLESH

Koltès écrit *Dans la solitude des champs de coton* en 1985 entre New York, Paris et le Brésil. La pièce est achevée en février 1986[1], publiée la même année, puis créée par Chéreau en 1987. Dans les entretiens d'*Une part de ma vie*, c'est une de ses pièces dont il parle le moins. Quand il le fait, c'est sur un mode répétitif : il se contente de comparer à plusieurs reprises la rencontre entre le Client et le Dealer à une rencontre entre un *bluesman* et un *punk*. Ou alors il l'évoque sur un mode indirect par le biais d'une photographie d'une représentation de la mise en scène de Chéreau. Ou bien il adopte un mode élusif en déviant presque immédiatement sur son nouveau projet, *Le Retour au désert*, alors qu'avec *Quai ouest* il ne déviait pas vers *Dans la solitude des champs de coton* quand on l'interrogeait.

Malgré tout, ce qu'il dit du hangar de *Quai ouest*, on ne peut s'empêcher de l'étendre à *Dans la solitude des champs de coton* :

> *Il m'arrive* parfois, lorsque je suis avec une personne en qui rien, je dis bien rien – sauf le fait de manger, de dormir et de marcher – ne ressemble à telle autre, *il m'arrive de* me dire : et si je les présentais l'un à l'autre, *qu'arriverait-il* ? Dans la vie, bien sûr, *il n'arriverait rien* ; les chiens s'accommodent bien des humains sans être quotidiennement stupéfaits des différences. Il faut des circonstances, des événements ou des lieux bien précis pour les obliger à se regarder et à se parler ; la guerre, la prison en sont, je suppose ; ce hangar en était un ; le plateau de théâtre en est un, certainement[2].

Se dit ici une conception du théâtre qui est éthique avant tout : lieu expérimental de rencontres improbables, déplacées, déclassées. Ce côté expérimental rappelle un peu *La Dispute* de Marivaux dont la mise en scène par Chéreau avait ébloui Koltès en 1973. Par la répétition de la locution « il arrive », se dit aussi une dramaturgie de l'accident, de l'événement, plus que du *mythos* : le plateau doit produire un *clinamen* entre deux atomes qui ne se heurteraient

---

1 Voir la lettre que Koltès adresse le 16 février 1986 à François Regnault pour régler un « problème de grammaire » qui se trouve dans une des répliques du Dealer, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, p. 504-505. La lettre suivante est l'envoi de la pièce enfin terminée à Michel Guy, le 28 février, avec cette précision : « Le retard est dû à un problème de… syntaxe » (*ibid.*, p. 505).

2 Bernard-Marie Koltès, « Troisième entretien avec Alain Prique » [*Théâtre en Europe*, janvier 1986, réalisé par correspondance durant l'été 1985], *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999, p. 48. C'est moi qui souligne.

jamais sinon. Koltès parle en l'occurrence de Koch et d'Abad, mais il pense sans doute aussi au Client et au Dealer, puisqu'il est à ce moment-là en pleine rédaction de la pièce à New York. Mais *Dans la solitude des champs de coton* n'aura plus besoin du hangar comme condition de la rencontre des personnages : le hangar se confondra totalement avec la nudité du plateau et son architecture compliquée avec les linéaments de la parole.

Koltès évoque ensuite l'éclairage, les jeux d'ombres occasionnés par la structure du hangar, « comme un rapport amoureux entre la lumière et un objet qui résiste[3] ». Ce n'est donc pas la lumière en tant que qualité sensible qui l'intéresse, c'est sa rencontre avec l'ombre : on est toujours sur le terrain d'une rencontre, donc d'une éthique. Il va jusqu'à mettre en parallèle, parlant de « deux événements simultanés », ces jeux de lumières avec la rencontre entre Koch et Abad. La lumière est donc une continuation de l'éthique par d'autres moyens, où l'on ne sait plus lequel est métaphorique de l'autre. Dans un entretien plus tardif, voici aussi ce qu'il répond à deux journalistes allemands sur le côté « crépusculaire » de ses pièces : « Pour *Dans la solitude des champs de coton*, cela se passe au crépuscule, parce qu'une telle transaction ne peut se conclure qu'à ce moment-là[4]. » Explication réaliste, vraisemblable, qui raplatit la tentation imaginaire de la question. Il ne manque pas de rappeler ensuite les nombreuses scènes en pleine lumière du *Retour au désert* qu'on pouvait trouver dès *Quai ouest* et il précise : « On peut sans doute dire que les choses sont toujours plus belles dans la pénombre, précisément parce qu'on ne les voit pas bien, qu'on ne les reconnaît pas vraiment. Ainsi, une plus grande liberté est laissée à l'imagination. » Koltès n'assume donc pas pour lui-même un discours de la perception troublée qu'il attribue au « on » de la *doxa*. Il rajoute même : « D'un autre côté, je pense que toutes les scènes – les scènes de jour comme les scènes de nuit – n'ont jamais été éclairées suffisamment dans les représentations, – mais il s'agit là de problèmes techniques. Ce sont des scènes où on n'y voit pas assez bien. » Le théâtre n'est donc pas conçu comme un lieu de questionnement de la perception mais comme un lieu de rencontre[5]. Dès la réplique du Dealer qui ouvre la pièce, on retrouve cette conception éthique de la lumière avec une image très proche de celle que Koltès utilisait pour *Quai ouest* :

> […] je vois votre désir comme on voit une lumière qui s'allume, à une fenêtre tout en haut d'un immeuble, dans le crépuscule ; je m'approche de vous comme le crépuscule approche cette première lumière, doucement, respectueusement, presque affectueusement[6] […].

3 *Ibid.*, p. 49.

4 Bernard-Marie Koltès, « Entretien avec Matthias Matussek et Nikolaus Von Festenberg » [*Der Spiegel*, 24 octobre 1988], *ibid.*, p. 105-106.

5 C'est justement pour cette raison qu'il serait intéressant de tenter un travail dialectique, pas forcément résolutif, entre conception phénoménologique et éthique du théâtre. Voir Christophe Triau, « "La torrentielle, dévastatrice, vengeresse puissance de la fiction". Fiction, impressions, perception dans le théâtre de Koltès », *in Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Christophe Bident, Yannick Butel, Arnaud Maïsetti et Christophe Triau (éds), Bern, Peter Lang, 2010, p. 257-274.

6 Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986, p. 10. Les références à cette pièce se feront désormais dans le corps du texte.

Autre élément important, Koltès évoque la rencontre entre Koch et Abad dans *Quai ouest* comme « le dialogue entre un homme d'âge mûr, inquiet, nerveux, venu là pour chercher de la came ou autre chose, avec un grand type qui s'amuse à le terroriser et qui peut-être finira par le frapper pour de bon[7] ». La concentration sur le seul duo oxymorique entre Abad et Koch alors que la pièce fourmille d'autres personnages, son aspect de *deal* incertain et la caractérisation du dialogue comme retard des coups sur les mots qui donnent le change montrent que *Quai ouest* est encore appréhendé ici par le truchement de *Dans la solitude des champs de coton* que Koltès est en train d'écrire au même moment. Dans l'entretien suivant, lorsque la pièce est terminée, qu'elle est donc moins présente à son esprit, il change de discours : il n'insiste plus sur la rencontre entre Abad et Koch mais sur la démultiplication des points de vue et sur le triangle qu'Abad forme avec Charles et Fak[8].

Asymétrie économique

Dans la solitude des champs de coton joue en grande partie avec un phénomène économique fondamental, l'asymétrie d'informations, étudié par George A. Akerlof, M. Spence et J. Stiglitz, ce qui leur a valu le prix Nobel d'économie en 2001. Pour le présenter brièvement, je m'appuie sur l'article fondateur d'Akerlof, « *The market for "lemons" : quality uncertainly and the market mechanism* », paru dans *The Quartely Journal of Economics* en août 1970 et qu'on peut traduire par : « Le marché des "guimbardes" : qualité incertaine et mécanisme du marché ». « *Lemons* » est le terme argotique en anglais pour désigner les voitures de qualité défectueuse. Akerlof se sert de ce cas concret pour montrer l'importance de l'asymétrie d'informations dans toute l'économie de marché.

Admettons que je veuille acheter une voiture dans un marché qui mêle les occasions et les voitures neuves. Pour chaque cas, elles peuvent être soit de bonne qualité, soit des tacots. Qui me dit que je ne vais pas me tromper et me rendre compte au bout d'un mois d'utilisation que la voiture que j'ai choisie se révèle inutilisable ? Le vendeur, lui, a toutes les informations en sa possession et ce n'est pas dans son intérêt de me les divulguer, du moins gratuitement, lorsque des voitures qu'il vend sont défectueuses :

> *An asymmetry in available information has developed : for the sellers now have more knowledge about the quality of a car than the buyers. But good cars and bad cars must still sell at the same price – since it is impossible for a buyer to tell a difference between a good car and a bad car*[9].

---

7 Bernard-Marie Koltès, « Troisième entretien avec Alain Prique », *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 49.

8 Voir Bernard-Marie Koltès, « Entretien avec Delphine Boudon » [*La Gazette du Français*, avril 1986], *ibid.*, p. 63.

9 Je traduis : « L'inégalité d'accès à l'information s'est creusée car les vendeurs en savent maintenant plus sur la qualité d'une voiture que les acheteurs. Mais les voitures de bonne qualité et de mauvaise qualité devraient encore se vendre au même prix puisqu'il est impossible pour un acheteur de faire la différence entre une bonne voiture et une mauvaise voiture », George A. Akerlof, « *The market for "lemons": qualitity uncertainty and the market mechanism* », *Quaterly Journal of Economics*, vol. 84, n° 3, August 1970, p. 489.

Il est donc crucial que je me procure ces informations en les payant ou que des indices de substitution pallient mon ignorance. Dans les marchés normés, c'est le rôle des garanties, des marques, des chaînes (d'hôtels, de restaurants…) ou des licences (un peu analogues à la valeur des diplômes pour un nouvel entrant dans le marché du travail). Mais ce type de marchés ne possédant pas ces contrepoids institutionnels à l'incertitude, Akerlof montre que les vendeurs malintentionnés tendent de plus en plus à en chasser les vendeurs honnêtes, les guimbardes à remplacer les voitures de bonne qualité, les prix à baisser et le marché à s'auto-annihiler.

Tout un aspect de *Dans la solitude des champs de coton* présente, en dépit du titre poétique de la pièce, un tour très théorique, comparable aux pratiques des économistes lorsqu'ils modélisent leurs analyses pour les faire comprendre aux lecteurs par le truchement d'un cas concret. Ceci est visible dès l'entame du dialogue par une hypothèse et une déduction à partir de cette hypothèse[10]. Le *deal* est un cas d'asymétrie d'informations analogue à celui des guimbardes, la *dope* peut y être de la daube, mais encore plus radical, du fait de l'absence totale de règles qui viendraient en définir le cadre, si ce n'est celles qui s'inventent et s'improvisent à chaque rencontre avec un client. L'incertitude nécessite donc une stratégie langagière que Koltès place en exergue à la pièce :

> entente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens – dans le seul but de contourner les risques de trahison et d'escroquerie qu'une telle opération implique (7).

C'est tout un aspect du dialogue, où chacun essaie de deviner les intentions de l'autre, un peu comme dans la théorie des jeux et le dilemme du prisonnier auxquels Akerlof fait aussi référence dans son article. L'important est de voir à quel point le côté dialogue philosophique dans le genre du XVIII^e^ siècle s'ancre dans un des phénomènes les plus singuliers de l'économie néo-libérale, parce qu'y interfèrent finalement des facteurs humains, trop humains, la confiance en l'autre notamment. Telle est la conclusion d'Akerlof : « *We have been discussing economic models in which "trust" is important*[11]. »

Asymétrie éthique

La singularité profonde de cette pièce consiste en un glissement du paradigme économique au paradigme éthique de l'asymétrie par l'évidement de l'objet même du *deal*. D'où un effet bulle spéculative qui peut entourer le mystère de cet objet. Mais grâce à ce *geste de soustraction*, ce qui compte désormais n'est plus

10 Yannick Butel parle de « conjecture, au sens mathématiques [*sic*] » (« Koltès, capitalisme et dramaturgie : "la botte, le papier gras et les maîtres chanteurs", suivi de "une césure linguistique"… », *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, *op. cit.*, p. 64). Voir l'ensemble de cette communication et la manière dont elle met en acte ce que Dionys Mascolo appelait un « communisme de pensée ».

11 George A. Akerlof, *op. cit.*, p. 500.

le prétexte du rapport, ni les termes du rapport, mais le rapport lui-même[12]. Koltès insiste sur ce point lors d'un bref entretien sur la pièce. Il tient à explorer ce qu'il appelle à deux reprises « le type de rapports » entre le Client et le Dealer. Il ne voulait pas le diluer dans des figures vagues comme le « rapport amoureux » ou une « histoire de pédés », mais l'appréhender avec cette figure plus complexe du *deal*[13]. On reconnaît ici un *geste de métaphorisation* : le *deal* courant, l'achat furtif de drogues, est déplacé pour évoquer à la fois lui-même et autre chose que lui-même. Dans un entretien plus tardif, Koltès insistera sur la façon dont la figure du *deal* permet de « saisir la variation entre cynisme et affectivité » dans les répliques des personnages[14]. Le *deal* koltésien mesure donc le degré de résistance du commerce humain au commerce économique, son irréductibilité, il est la déconstruction de l'un par l'autre, empruntant le masque de l'ennemi pour mieux le parasiter de l'intérieur et en dérégler subtilement la logique. Dans ce dérèglement, la structure asymétrique joue un rôle fondamental. Elle en est le pivot. L'évidement de l'objet du *deal* ne réduit pas l'asymétrie mais l'exacerbe et en révèle le caractère secrètement éthique.

Autant Akerlof est un de ceux qui ont fait de l'asymétrie un concept économique, autant Levinas et Blanchot sont ceux qui ont fait de l'asymétrie un concept éthique. Dans ce qui va suivre, je garderai à l'esprit les affirmations d'un Deleuze ou d'un Derrida pour qui on ne philosophe jamais mieux qu'à partir des « lignes de fuite » ou des « marges » de la philosophie.

Dans la sous-partie « L'asymétrie de l'interpersonnel » de la partie « Visage et éthique » de *Totalité et Infini*, Levinas écrit :

> [L]es différences entre Autrui et moi ne dépendent pas de « propriétés » différentes qui seraient inhérentes au « moi » d'une part et à Autrui de l'autre ; ni de dispositions psychologiques différentes que prendrait leur esprit lors de la rencontre. Elles tiennent à la conjoncture Moi-Autrui, à l'orientation inévitable de l'être « à partir de soi » vers « Autrui ». La priorité de cette orientation par rapport aux termes qui s'y placent et qui, d'ailleurs, ne peuvent surgir sans cette orientation – résume les thèses du présent ouvrage[15].

Tout ce qui est dit ici peut parfaitement décrire la pièce : refus de la logique du propre, refus du psychologisme, exposition de la rencontre, importance de la relation plus que des personnes mises en relation. Ce que dit Levinas de « l'orientation inévitable de l'être "à partir de soi" vers "Autrui" » rejoint également toute la *disputatio* du Dealer et du Client sur la courbure ou non de la ligne qui s'est dessinée entre eux : « quoi que vous en disiez, la ligne sur laquelle vous marchiez, de droite peut-être qu'elle était, est devenue tordue lorsque vous m'avez aperçu » (Le Dealer, 17). C'est aussi concrètement en quoi

---

12 Christophe Bident parle d'« un mode d'échange des biens où le bien disparaît – meurt dans sa fonction utilitaire – au profit de la rencontre des échangeurs », *in Bernard-Marie Koltès, Généalogies*, Tours, Farrago, 2000, p. 43. Je signale ici la dette que tout mon propos doit à cet essai.

13 Bernard-Marie Koltès, « Entretien avec François Malbosc » [*Bleu-Sud*, mars-avril 1987], *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 76-77.

14 Bernard-Marie Koltès, « Entretien avec Véronique Hotte » [*Théâtre Public*, novembre-décembre 1988], *ibid.*, p. 132.

15 Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971, p. 237.

la rencontre crée son lieu. À l'inverse de *Quai ouest*, où le lieu conditionnait la rencontre, avec *Dans la solitude des champs de coton* c'est la rencontre qui crée son lieu.

Pensons également à la manière dont Koltès critique la photographie d'une des représentations de la pièce en insistant sur l'éthique du visage et de la parole au détriment du flou artistique :

> Sans visage, une photographie ne me raconte rien, c'est une phrase sans verbe ou sans sujet. […] Cette image n'illustre pas vraiment la pièce ; on ne voit que des silhouettes. Un dialogue, ce sont des visages. Un acteur, c'est d'abord un visage. Le visage et le langage sont les marques de reconnaissance d'une personne ; on reconnaît quelqu'un à sa voix ou à sa gueule[16].

On pense au visage scarifié de Léone ou, à l'inverse, au visage icône de Zucco. Qu'on pense également à cette mise en garde du Client : « Mon désir, s'il en est un, si je vous l'exprimais, brûlerait votre visage, vous ferait retirer les mains avec un cri, et vous vous enfuiriez dans l'obscurité comme un chien qui court si vite qu'on n'en aperçoit pas la queue (15). » Les personnages koltésiens ne sont donc pas des *persona*, des masques qui conditionnent le sens des paroles proférées, mais des visages où le sens des paroles est toujours sur le point de défaillir. On mesure la difficulté d'une telle exposition pour les comédiens. Koltès, cependant, à la différence de Levinas, parle de « gueule » plutôt que de « visage » dès que son ouverture infinie a tendance à devenir transcendante et à couper l'homme de l'animal. Il ne s'agit donc pas d'absorber la singularité koltésienne dans un système philosophique, mais d'apprécier la petite étincelle critique produite par le frottement entre ces deux approches éthiques du visage qui ne coïncident que jusqu'à un certain point.

Les réflexions de Blanchot, dans le chapitre « Le rapport du troisième genre. Homme sans horizon » de *L'Entretien infini*, où sont définis trois types de rapports, peuvent à leur tour nous aider à faire un pas de plus dans la compréhension des enjeux éthiques de ce théâtre. Les deux premiers types de rapports définis par Blanchot restent dans l'horizon de l'unité : l'un procède de la médiation dialectique qui ramène l'Altérité à l'unité de mon moi, l'autre, au contraire, mais avec le même résultat, procède de l'immédiateté fusionnelle ou extatique avec Autrui. Le troisième type de rapports, lui seul, s'excepte de tout horizon d'unification, qu'elle soit dialectique ou fusionnelle-extatique. Blanchot le formule comme « double dissymétrie[17] », « doublement dissymétrique[18] », ce qui est une définition de l'asymétrie : non pas simple dissymétrie mais dissymétrie double, de moi à l'Autre, de l'Autre à moi. Il précise : « cet Autre qui se joue dans le rapport du troisième genre, n'est plus dans l'un des termes, il n'est ni dans l'un ni dans l'autre, n'étant rien d'autre que le rapport même[19] ». On retrouve donc cette insistance sur la relation plus que sur les termes mis en relation.

---

16 Bernard-Marie Koltès, « Entretien avec Odile Darbelley et Michel Jacquelin » [*Théâtre Public*, juillet-octobre 1987], *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 82.

17 Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 100.

18 *Ibid.*, p. 104.

19 *Ibid.*, p. 105.

On pourrait réinterpréter en ce sens la périodisation que Koltès donne de sa propre production :

> Dans *La Fuite à cheval…*, il s'agit d'un même univers qui est décrit, même si les intérêts des personnages sont contradictoires. Dans *La Nuit juste avant les forêts* davantage encore, puisque c'est un seul homme qui parle. Dans *Combat de nègre…*, il s'agissait déjà de deux mondes, mais qui se parlaient comme au-dessus d'un précipice, le point de vue narratif restant tout le temps du même côté, celui des Blancs, avec seule Léone qui tentait de jeter une corde de l'autre côté. Dans *Quai ouest*, le point de vue change ; c'est un peu comme si on faisait un long travelling d'un côté à l'autre du précipice[20].

On aurait donc d'un côté des œuvres marquées par le type de rapports dialectique (*La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *Combat de nègre et de chiens*, exceptée Léone), d'un autre côté des pièces marquées par le type de rapports fusionnel-extatique (*La Nuit juste avant les forêts*, Léone), puis des pièces qui s'en détournent pour s'ouvrir au type de rapports non unitaire (*Quai ouest*, *Dans la solitude des champs de coton*). Une réplique du Dealer résume tout :

> […] il n'y a pas de justice entre qui ne se connaît pas [premier type de rapports], et il n'y a pas d'amitié entre qui se connaît [deuxième], pas plus qu'il n'y a de pont sans ravin [troisième] (49).

Où l'on reconnaît, pour imager le troisième type de rapports, un motif récurrent des pièces de Koltès, le pont qui enjambe le vide et le vide qui permet l'appontement, autrement dit le rapport qui tout en étant rapport préserve le vide entre les termes qu'il met en rapport et par lequel il peut les mettre justement en rapport.

On touche ici à un point fondamental : *Dans la solitude des champs de coton* soulève la question de la communauté, du bien commun, avec l'amphibologie sur le sens concret ou abstrait du mot « bien ». Tel est l'objet du *deal*. Et cette question de la communauté, Koltès la rend indissociable de celle de la solitude. Dans une réponse qu'il fait à un journaliste sur le lien de sa pièce avec les États-Unis, on peut comprendre la nature du mot « solitude » inscrit dans le titre :

> J'ai écrit le texte là-bas. Ça m'a bien aidé. On entretien [*sic*] un rapport avec le langage dans un pays étranger qui est étonnant. J'écris différemment, par exemple, à New York qu'à Paris. On prend une espèce de plaisir parce qu'on est très seul. C'est une langue qu'on ne parle pas un ou deux mois. L'écrire à côté, c'est étrange. On a l'impression de retrouver sa langue. De la retrouver autrement. Les clichés s'effacent[21].

Il confie des réflexions analogues sur cette solitude linguistique dans ses lettres. Ainsi à sa mère, le 19 mai 1985 :

---

20 Bernard-Marie Koltès, « Troisième entretien avec Alain Prique », *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 50.

21 Bernard-Marie Koltès, « Entretien avec François Malbosc », *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 77.

> Être à New York me donne toujours un étrange sentiment de solitude comme je n'en rencontre pas ailleurs ; […] sans doute est-ce […] le fait de ne pas parler le français pendant des jours et des jours[22].

Ou encore à son frère François, le 22 décembre 1985, de Salvador :

> Je fais de vagues progrès en portugais, mais c'est pas de la tarte. Quant à l'espagnol, l'anglais ou le français, contrairement à ce qu'on m'a dit, en dehors des hôtels, c'est aussi utile que le swahili. Beaucoup de solitude, donc, malgré l'invraisemblable facilité de rapports avec les Brésiliens[23].

La solitude est donc inscrite chez Koltès dans le rapport à la langue. C'est peut-être cela le troisième type de rapports. Dans un pays étranger, il y a une scission féconde, une étrangéisation, qui s'opère chez lui entre parole et écriture, un rapport uniquement écrit à la langue maternelle qui ne trouve pas à s'employer extérieurement, un désœuvrement oral de la langue maternelle qui fait paradoxalement œuvre écrite pour être jouée, qui est une condition nécessaire à l'écriture de ses pièces. C'est sans doute pour avoir été au fond de cette solitude de la langue que Koltès s'est rendu compte qu'elle est toujours déjà habitée par l'Autre, comme il le confie à un journaliste : « De toute façon, une personne ne parle jamais complètement seule : la langue existe pour et à cause de cela – on parle à quelqu'un, même quand on est seul[24]. » J'inverserais cette proposition en ce qui concerne *Dans la solitude des champs de coton* : on parle seul, même quand on est avec quelqu'un.

Koltès dépouille l'interlocution de toute dimension anecdotique pour mieux remonter vers sa condition de possibilité qui sous-tend les interlocutions quotidiennes, mais qu'on ne perçoit plus par habitudes sociales, voire aliénation, et que le théâtre permet de révéler : « effectivement mes personnages parlent beaucoup ; le langage est pour moi l'instrument du théâtre[25] ». Il ne s'intéresse qu'à l'adresse à l'Autre qui persiste au sein de la solitude lorsqu'elle est encore capable de langage. Le dialogue entre le Client et le Dealer est l'exposition de cette interlocution essentielle. *Roberto Zucco* ira encore plus loin, après abrasion du langage lui-même. Cette pièce commencera là où *Dans la solitude des champs de coton* finit.

Asymétrie érotique

Une lecture réductrice, on l'a vu, consisterait à faire du dialogue la représentation d'une interaction particulière : la drague homosexuelle, une « histoire de pédés ». En somme, on réduirait la question de la communauté à celle du communautarisme ou de la communion. Un motif, présent dans presque toutes les pièces de Koltès, conteste ce point : l'hymen. On se souvient peut-être comment Derrida avait entrepris une relecture de l'ensemble de la poétique mallarméenne et une déconstruction de la *mimèsis* platonicienne par

22 Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, *op. cit.*, p. 493.

23 *Ibid.*, p. 501.

24 Bernard-Marie Koltès, « Entretien avec Véronique Hotte », *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 132.

25 *Ibid.*, p. 131.

le truchement de ce seul motif[26]. Il partait d'une brève prose de Mallarmé, *Mimique*, qui n'était pas sans lien avec le théâtre. Derrida repérait la récurrence étonnante du terme « hymen » dans nombre des écrits de Mallarmé et en faisait ressortir la logique paradoxale : à la fois le mariage, l'union, l'acte sexuel d'un côté, la membrane qui garantit la virginité des jeunes filles, la séparation, l'obstacle à l'acte sexuel de l'autre. L'hymen indique qu'aussi pénétrant l'acte sexuel puisse être, la fusion totale ne peut avoir lieu, sinon il ne se ferait pas avec quelqu'un d'autre que moi. Même dans le cas de l'auto-érotisme, je ne peux me prendre que soi-même comme un autre. Cela n'a donc rien de désespérant. L'acte sexuel s'enivre de l'espacement qui le rend possible et lui fait obstacle tout à la fois. C'est le sens de son va-et-vient.

Si Mallarmé a pu être le poète de l'hymen, Koltès en aura été le dramaturge. C'est particulièrement sensible, par exemple, dans *Quai ouest*, avec Fak et Claire, pour qui l'hymen est à la fois le sous-entendu de la parole et le soutènement de l'espace : traverser le « mur d'obscurité » équivaut tacitement pour Claire à accepter de se faire dépuceler. On retrouve à plusieurs reprises ce motif de l'hymen dans *Dans la solitude des champs de coton*, notamment lorsque le Dealer appelle le Client dès sa première réplique « petite vierge élevée pour être putain (11[27]) » ou « vierge mélancolique (12) » et que le Client lui répond plus loin : « du seul poids de ce regard sur moi, la virginité qui est en moi se sent violée (20) », ce qui donne lieu à une métaphore filée du « sang » tout au long de la pièce.

Mais *Dans la solitude des champs de coton* n'est pas une amplification rhétorique du dialogue entre Fak et Claire. L'acte sexuel n'est plus ici l'enjeu du dialogue, il est métaphorique d'autres enjeux. Le dialogue entre le Client et le Dealer fait du rapport sexuel le paradigme du rapport tout court, par quoi le sexuel n'est plus coupé, comme dans le régime néo-libéral du désir[28], de la virtualité des rapports qu'il mobilise :

> Vous êtes né avec la pensée que le sexe d'un homme se cache en un endroit précis et qu'il y reste, et vous gardez précautionneusement cette pensée ; pourtant, je sais, moi – bien que né de la même manière que vous –, que le sexe d'un homme, avec le temps qu'il passe à attendre et à oublier, à rester assis dans la solitude, se déplace doucement d'un lieu à un autre, jamais caché en un endroit précis, mais visible là où on ne le cherche pas […] (Le Dealer, 34-35).

Koltès écrivait déjà la même chose à sa mère offusquée à l'époque de *La Nuit juste avant les forêts*[29].

Il opère cette extension du domaine du désir précisément grâce à un travail sur l'asymétrie qui en préserve l'écart. En effet, qu'y a-t-il *entre* le

---

26 Voir Jacques Derrida, « La double séance », *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 215-347.

27 Le Dealer compare le Client à « un acheteur inquiet qui garde encore un temps son mystère comme une petite vierge élevée pour être putain ». On a là en germe la Gamine de *Roberto Zucco* jusque dans sa trahison du secret qui sonne le glas du criminel.

28 Sur ce point, voir deux ouvrages divers mais stimulants : Charles Melman, *L'Homme sans gravité. Jouir à tout prix* (entretiens avec Jean-Pierre Lebrun), Paris, Denoël, 2002-2005 et Tiqqun, *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille*, Paris, Mille et une nuits, 2001. Voir aussi Pierre Caule, *L'Empire des sans*, documentaire, 52 min, 2010.

29 Voir Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, *op. cit.*, p. 298-301.

Client et le Dealer ? Très précisément, *rien*. C'est le Client qui l'affirme, en une parole qui condense toute la pièce : « […] je ne paie pas le vent, l'obscurité, le rien qui est entre nous (54). » Voilà ce qui ne peut plus se monnayer dans le rapport à l'Autre, le point d'irréductibilité du commerce humain au commerce économique, de l'« affectivité » au « cynisme ». Dans le langage courant, l'expression « il n'y a rien entre eux » fait partie des commérages sur d'hypothétiques relations sexuelles entre un tel et un tel. Donnons-lui un sens koltésien : « il n'y a rien entre eux » signifie alors le contraire d'une absence de rapport, car « rien » est justement ce qui permet l'« entre » dans « entre eux ». Koltès préserve l'« entre », c'est-à-dire l'objet du *deal*, de toute nomination qui menacerait d'en combler l'espacement constitutif. Dans ce sens, Blanchot écrivait que le troisième type de rapports est « ce qu'il y aurait entre l'homme et l'homme, s'il n'y avait rien que l'intervalle représenté par le mot "entre"[30] ».

C'est justement à ne pas réduire cette béance que le dialogue peut avoir lieu. Ainsi, lorsque le Client enjoint au Dealer de « donn[er] un nom à [son] offre (26) », le Dealer refuse. Et lorsque le Dealer précise qu'il est là pour « obliger le désir à avoir un nom (29) », le Client se dérobe à son tour. L'objet du *deal* est donc la métaphore de la mise en rapport, de ce que l'on mise dans tout rapport à l'Autre lorsqu'il est vraiment autre, que son altérité n'est ramenée à aucune forme d'unité que ce soit. Nommer l'« entre » verserait la communauté dans la fusion ou la fission qui la tiraille sans cesse des deux côtés. Si on retraduit, avec Levinas cette fois, ce serait faire du visage un masque mortuaire, ou bien encore, avec Blanchot, ce serait faire de l'asymétrie soit une dissymétrie simple, un rapport de forces, soit une symétrie, une relation narcissique à l'autre. Les deux personnages oscillent sans cesse entre séparation dans la fusion et fusion dans la séparation.

Chorégraphiquement, cela produit la capœira que Koltès découvre vers la fin de la rédaction de sa pièce. Il en fait part à François, le 22 décembre 1985 :

> Heureusement il y a la capœira qui est ma grande découverte de ce voyage : c'est un art martial, noir (je ne savais pas qu'il en existait) qui date de l'esclavage où les Blacks n'avaient pas le droit de porter des armes ; ça ressemble au karaté, mais les adversaires ne se touchent jamais. C'est délirant à voir, j'y passe des heures. Je n'ai rien vu de plus beau depuis Bruce Lee. Je suis en train de me creuser la tête pour voir comment je pourrais introduire ça dans une pièce ou dans un film[31]…

Il confie aussi à Hammou Graïa en janvier 1986 : « (Je te jure que tu devrais te renseigner sur la capœira : c'est le comble de ce que j'ai toujours préféré dans les arts martiaux : l'approche de l'adversaire[32]). » La capœira conjoint donc trois éléments : une *politique*, par les origines de sa création, des esclaves noirs qui cherchaient un moyen de pallier l'interdiction qui leur était faite de porter des armes, d'où, peut-être, l'allusion aux « champs de coton » dans le titre de la pièce, cette comparaison employée par le Dealer « comme

30 Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 97.

31 Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, *op. cit.*, p. 501. Voir la communication de Cyril Desclés dans ce même volume.

32 *Ibid.*, p. 503.

ceux qui, nés d'esclaves, rêvent qu'ils sont fils de maîtres (36) » et la dernière réplique « Alors, quelle arme ? » ; une *érotique*, non seulement celle des corps noirs qui fascinaient Koltès, mais surtout leur mise en jeu dans un combat où le « comble », la jouissance, est atteint par des préliminaires sans fin, une montée de la tension où la décharge est toujours au bord de se produire, où elle n'en finit pas de lécher ses bords sans jamais se déborder ; ce qui implique, enfin, une *poétique* de l'asymétrie, puisque la capœira excède ainsi les rapports de forces, son art consiste à entretenir l'espacement des corps plutôt qu'à porter des coups, comme si les deux adversaires n'évoluaient pas dans le même espace et que seul un chiasme fugace pouvait opérer leur conjonction-disjonction, leur hymen, au double sens du terme.

Conclusion

« L'amour, c'est donner quelque chose qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas. » Cette formule de Lacan, ressassée, que la critique a pu évoquer à propos de la pièce, ne nous paraît donc plus négative. L'important est le déplacement de la demande d'amour, fausse question, vers le don d'amour : un don infini puisqu'il n'y a rien à donner, que l'amour n'est pas quelque chose à donner, qu'il n'entre pas dans la série des avoirs, et qu'il n'y a pas non plus de demande qui le prédéfinirait puisque le quelqu'un à qui on le donne n'en veut pas. Un don qui s'excepte du circuit de l'échange économique en somme. Derrida, tout contre Mauss notamment, avait lui aussi tenté de penser un don qui ne suppose pas un contre-don, matériel ou moral, même un simple remerciement, même la simple conscience de donner ou de recevoir, car ce ne serait plus un véritable don[33].

Seule l'asymétrie, parce qu'elle s'excepte aussi bien de la réciprocité que des rapports de forces, même si elle en prend à l'occasion les apparences, permet de sortir de l'échange économique généralisé et d'ouvrir l'espace d'un don véritable. Elle se produit lorsque le tout Autre se présente à moi sans que je ne puisse me l'assimiler ni qu'il ne m'aliène, généralement lors d'une rencontre improbable où c'est la rencontre qui produit son lieu plus que l'inverse, car aucunes coordonnées préexistantes de l'espace ne pouvaient la prévoir ou la déterminer. Elle peut durer un instant, avant de se reverser en symétrie ou en dissymétrie, mais parfois toute une vie. Le *deal*, c'est la figure que prend chez Koltès ce questionnement sur la possibilité d'un don inconditionnel au sein d'un régime néo-libéral qui l'exclut *a priori*. C'est le don qu'il nous fait.

33 Voir Jacques Derrida, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991.

De l'influence des films de kung-fu sur la dramaturgie de Koltès

L'hypothèse de la pensée chinoise

Cyril Desclés

Metteur en scène et docteur en littérature et civilisation françaises

On connaît la fascination de Koltès pour les films d'arts martiaux et pour Bruce Lee en particulier – une passion qui n'a rien d'anecdotique, comme on le pense parfois, en lui supposant un troisième degré, voire en sous-entendant des motivations érotiques inavouées, sans s'interroger sur l'influence que ce culte avait pu exercer sur son écriture. Dans un entretien concernant une présentation de la *Solitude*, Koltès déclarait en parlant de ses personnages :

> Ils se lancent dans des histoires fantastiques, c'est comme les films de karaté. Tous ne sont pas bons, mais quand on va dans les salles à Barbès, c'est leur vrai public, et il s'amuse. J'ai beaucoup à dire sur Bruce Lee[1].

Conformément à son habitude d'en dire à la fois trop et pas assez, Koltès laissera le lecteur sur sa faim. L'auteur avait pourtant beaucoup à dire sur Bruce Lee. En témoigne l'article[2] consacré au film de Berry Gordy *Le Dernier Dragon* (1985) qui est le seul texte critique que Koltès ait à son actif et qui, à ce titre, ne peut manquer d'apparaître comme une tentative de poétique médiée par ce qu'il voit – ou du moins croit voir – dans un film d'un kitsch propre aux années 80 reprenant le scénario typique des films d'arts martiaux : pour trouver sa voie, Leroy, un jeune disciple, doit s'affranchir de son maître et affronter le terrible Shogun – à ceci près, que le héros est noir et vit à la manière d'un Chinois et que le film est un hommage à Bruce Lee. En témoignent également les notes rassemblées à la fin de *Prologue* qui montrent une vraie connaissance de Bruce Lee et de son art. Ainsi, celle où Koltès évoque sa souffrance à voir son héros refuser de se battre dans *Big Boss*, « pendant un tiers du film[3] », avant de mettre « tout le monde K.O[4]. » : cette note porte le titre de « Jeet Kune Do » du nom de l'art martial, dérivé du kung-fu, que Bruce Lee a inventé, empruntant à toutes les formes de combat : *jeet* signifie : arrêter, intercepter ; *kune* : poing ; enfin, *do* est le mot cantonais pour le mandarin *tao* que l'on traduit généralement par « la Voie ». Le Jeet-kune-do est donc la *Voie du poing qui intercepte* : un art de défense qui arrête et détourne l'attaque de l'adversaire.

---

1 Bernard-Marie-Koltès, « On se parle ou on se tue », entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 17 février 1987.

2 Bernard-Marie Koltès, « Le Dernier dragon », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, 1990, p. 57-63.

3 Bernard-Marie Koltès, « Jeet-kune-do », *Prologue et autres textes*, Paris, Minuit, 1991, p. 116.

4 *Ibid*., p.117.

La réplique du héros du *Dernier Dragon* qui retiendra l'attention de Koltès au point qu'il la relèvera dans son article[5] sur le film avant de la reprendre pour l'attribuer au discours du Dealer à la fin de la *Solitude*[6] est : « Je ne souhaite pas me battre contre vous ». Car Bruce Lee, du moins dans ses films, n'attaque jamais le premier et ne se bat que lorsqu'il y est absolument contraint. Titulaire d'un diplôme de philosophie de l'université de Washington, le créateur du Jeet-kune-do insiste sur cette idée tant dans ses entretiens dans la presse[7] que dans le livre qu'il a publié en 1963 : *Chinese Gung fu : the philosophical art of self-defense*. Il travaillera à un autre ouvrage qui sera publié de manière posthume : *The Tao of Gung fu*. S'il est peu probable que Koltès ait lu ces livres, il a sans doute vu le documentaire sorti en 1979 intitulé « Jeet Kune Do » sur et avec Bruce Lee, comme l'atteste ce qu'il connaît du « coup fantôme » :

> Dans *La Fureur de vaincre*, on a filmé un enchaînement de katas de Bruce Lee au ralenti. Il paraît que ce n'est pas pour le goût de l'effet, mais uniquement parce que Bruce était capable de donner un coup à une telle vitesse que la caméra n'avait pas le temps de l'enregistrer[8].

Si le Jeet-kune-do est un art du blocage de l'attaque adverse, c'est en ce sens qu'il semble entretenir un rapport avec la dramaturgie de Koltès qui m'invite à tenter une hypothèse sur une relation entre cette écriture et la pensée stratégique chinoise.

La construction des pièces présente en effet une étonnante proximité avec les principes des anciens traités militaires chinois consistant à éviter l'affrontement direct – par opposition à la doctrine occidentale de choc frontal. Bien des commentateurs ont en effet relevé que, de *La Nuit juste avant les forêts* à *Dans la solitude des champs de coton*, une « tension entre un statisme apparent et un mouvement latent[9] » représente la base structurelle des pièces qui comportent « une phase d'attente, de négociations sans effets[10] », avant une phase de liquidation où l'action se précipite et dont la résolution apparaît

5 Bernard-Marie Koltès, « Le Dernier dragon », *op. cit.*, p. 62.

6 Cf. Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986, p. 60.

7 « De l'enfance à l'adolescence, je me présentais comme un fauteur de trouble », racontait Bruce Lee en 1972. « J'étais particulièrement espiègle, agressif et bagarreur. […] La première pensée qui me venait à l'esprit chaque fois que je rencontrais quelqu'un que je n'aimais pas était : "Défie-le". Défie-le avec quoi ? La seule chose concrète à laquelle je pensais était mes poings. Je pensais que la victoire signifiait battre les autres, mais j'échouais à comprendre que la victoire gagnée par la force n'est pas une réelle victoire. Lorsque je m'inscrivis à l'Université de Washington et que je fus éclairé par la philosophie, je regrettais toutes les suppositions immatures de mon passé. » (« Le Jeet-kune-do et moi », *in* Bruce Lee, *Paroles de dragon, entretiens, 1958-1973 regroupés par John Little*, tr. Christophe Champclaux, Paris, Guy Trédaniel éditeur, 1998, p. 150-151) Mais la réalité a souvent été différente de cette légende puisque sur le tournage d'*Opération Dragon* (1973), Bruce Lee n'a pas manqué d'envoyer au tapis un des figurants, membre des triades locales (mafias chinoises) qui l'avait défié. L'incident a été rapporté par plusieurs articles de la presse de Hong-Kong (cf. *Paroles de dragon*, *op.cit.*, p. 192-193).

8 *Prologue*, *op. cit.*, p. 118.

9 W. Asholt, « Le statisme dans l'esthétique théâtrale actuelle » *in Statisme et mouvement au théâtre*, Poitiers, Publications de la Licorne, coll. « Hors-Série – Colloques », 1995, p. 244.

10 A.-F. Benhamou, « Territoires de l'œuvre », *Théâtre aujourd'hui*, n° 5, CNDP, 1995, p. 25.

souvent déroutante dans sa fulgurance[11]. Dans *Combat de nègre et de chiens*, l'action se déploie dans un diffèrement du conflit où, selon la formule de Koltès dans le texte pour le programme de la *Solitude*, « l'échange des mots sert à gagner du temps avant l'échange des coups[12] ». Si cette formule a souvent été considérée emblématique pour qualifier la dramaturgie koltésienne, ce n'est pas tant parce qu'elle semblerait montrer une vanité du dialogue, de l'échange interhumain qui conduirait inéluctablement au combat déshumanisé des corps, contredisant par là-même la tentative aristotélicienne de légitimation de la rhétorique : « S'il est honteux de ne se pouvoir défendre avec son corps, il serait absurde qu'il n'y eut point de honte à le pouvoir faire par la parole, dont l'usage est plus propre à l'homme que celui du corps[13]. » La formule de Koltès révèle bien plus l'importance du rôle de la parole en tant qu'entité agissante qui a pour tâche essentielle de *différer* l'issue fatale de la rencontre dans le cadre du face-à-face.

Les mots et les coups

Car c'est dans la temporisation que se déploie l'échange verbal puisqu'il s'agit de repousser sa conclusion tragique. Pourtant, si le conflit semble inéluctable, que le dialogue entamé peut *à rebours* apparaître vain, les pièces de Koltès ne marquent que très peu d'intérêt pour la lutte en elle-même : le texte de la *Solitude* s'arrête dans la suspension d'une question du Client au moment où l'action va évoluer vers la bagarre de rue ; dans *Combat de nègre et de chiens*, le « combat » proprement dit n'a lieu presque fugitivement que lors de l'ultime scène, uniquement didascalique ; dans *Quai ouest*, le « temps de liquidation » n'est que le dénouement d'un très long temps de « tensions bloquées ». Koltès s'intéresse aux préliminaires de la lutte comme si son goût revendiqué pour les films de kung-fu et les scènes de « combat final » avait influé sur sa composition dramatique. Une des clés possibles se trouve peut-être dans l'article écrit sur *Le Dernier Dragon* :

> Un héros de film de kung-fu regarde son adversaire, et le combat est joué. Le coup de pied final n'est là que pour formuler la victoire. Comme dans les films d'amour où la scène du lit n'est rien d'autre qu'un point final, et la caméra s'éloigne vers la cheminée ou la fenêtre non pas par pudeur, mais à cause de l'inutilité de la scène[14].

C'est peut-être en raison de cette inutilité de la scène du combat que Koltès privilégie les préliminaires et leurs enjeux dans le face-à-face qui incontestablement trouve des antécédents dans de mémorables scènes cinématographiques de duels au revolver où les adversaires ne se quittent pas du regard pendant qu'ils se font face dans une rue désertée d'une ville de

11 C. Triau, « La résolution en raz de marée », « B.-M. Koltès au carrefour des écritures contemporaines », *Études théâtrales*, n° 19, p. 111-122.

12 B.-M. Koltès, « Si un chien rencontre un chat », *Prologue et autres textes*, *op. cit.*, p. 123.

13 Cf. Aristote, *Rhétorique*, 1355b, trad. Mérédic Dufour.

14 Bernard-Marie Koltès, « Le Dernier dragon », *op. cit.*, p. 62.

l'Ouest américain – scènes devenues légendaires jusqu'à leur parodie même par Sergio Leone. Et les films d'arts martiaux reprennent cette dynamique d'affrontement immobile, dans une sorte de suspension du temps pendant le face-à-face qui précède le déchaînement des coups. On peut penser à l'extrême théâtralité du « combat final » dans *La Fureur du Dragon*[15] qui se déroule dans le Colisée de Rome entre Bruce Lee et Chuck Norris où pendant un temps infiniment long, la caméra montre, filmés sous différents angles en champ-contrechamp, les deux combattants essayant de s'impressionner par l'intensité et la tension du regard qui les relie : ce temps pendant lequel les combattants se font face sans apparemment bouger, mais se mesurent du regard, Bruce Lee, lors de son unique entretien télévisé, le désignait par le terme chinois *Qi*, le traduisant par « champ de communication ».

Mais, avec sa manière particulière de saisir la théâtralité qui se présente devant lui, si Koltès appréhende, comme dans une dilatation du temps, le moment de l'échange des regards qui précède l'échange des coups et qu'il *transpose* théâtralement par le moyen d'un échange verbal, l'auteur laisse apparaître un paradoxe discret sur lequel il convient de revenir : « un héros de film de kung-fu regarde son adversaire et le combat est joué », écrivait-il. Autrement dit, ce serait dans le *préalable – avant* même que le coup ne soit porté – que le rapport de force amènerait à produire, comme insensiblement, un *effet*, indépendamment de toute causalité repérable explicitement à la manière de ce « coup fantôme ». Ce qui fascine l'auteur, c'est la redoutable efficacité qui ne laisse percevoir que l'effet, en occultant l'opération qui l'a produit, et qui, à la place de la cause, ne donne à voir que le résultat – ce qui en rhétorique le rapproche de la *métalepse* qui recouvre « une manipulation sur le jeu avant-après, antécédent-conséquent, préalable-résultat[16] ». Il serait assurément vain de chercher à énumérer les occurrences de ce trope qui consiste en une *manipulation du matériau verbal*, sans essayer de comprendre à quoi il peut bien tendre et qui n'est rien d'autre qu'une *manipulation du destinataire du discours*.

De face, de biais : les principes de la pensée stratégique chinoise dans l'écriture de Koltès

La singulière appréhension que Koltès avait de l'esthétique des films d'art martiaux qu'il allait voir régulièrement dans les salles populaires du Nord de Paris invite à poursuivre l'hypothèse à partir des concepts du philosophe sinologue François Jullien[17]. Creusant l'écart qui sépare la pensée chinoise de la tradition occidentale, F. Jullien transfère dans le domaine du discours les principes d'*affrontement indirect* développés dans les traités militaires, tels *L'Art de la guerre* de Sun Tzu par opposition avec la doctrine de *choc frontal*

15 Réalisé par Bruce Lee (1973).

16 Georges Molinié, article « Métalepse », *in Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGE, 1992, p. 212.

17 Les lignes qui suivent sont inspirées par deux ouvrages de François Jullien, *Le Détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce* (Paris, Grasset, 1995) et *Traité de l'efficacité* (Paris, Grasset, 1995, rééd. Le Livre de Poche coll. « Biblio », 1997).

préconisée par Clausewitz dans *De la guerre*[18], dont le modèle est, depuis la Grèce antique, la *charge*[19]. Le propre de la stratégie chinoise consiste à « éviter l'affrontement direct », à attaquer l'ennemi dans ses plans et à viser non pas tant sa *destruction* que sa *déstructuration* en l'atteignant dans son « cerveau » (en le minant *intérieurement*), et non pas dans son corps. De là, cette « théorie du déjouement » reposant sur deux couples de notions, ceux de *direct* et de *biais*, de *droit* et de *détourné* : il s'agit de rendre longue et tortueuse la route de l'adversaire en l'attirant par de faux appâts de façon à l'épuiser ou rendre sa propre marche sinueuse en gardant ses desseins impénétrables, suivant le principe : « La rencontre s'opère de face et la victoire s'obtient de biais[20] ». La logique poussée dans ses conséquences les plus extrêmes aboutit, sous l'apparence d'un paradoxe, à formuler le principe corollaire : « quand la relation de biais se déploie, ne pas répondre [de la même façon] permet la victoire[21] ». Si bien que cette relation qui cherche toujours un « surplus de biais » conduit à faire reposer l'art de la guerre sur une stratégie toujours plus vertigineuse puisqu'elle « consiste à faire d'une relation de biais une relation de front, de sorte que l'ennemi la voyant comme une relation de front, je puisse le surprendre de biais ; comme aussi de faire d'une relation de front une relation de biais, de sorte que l'ennemi, la voyant comme une relation de biais, je puisse l'attaquer de front[22]. »

Cet art spéculaire du contre-pied, du réajustement permanent devant l'adversaire vise, sans laisser apparaître de configuration figée, à toujours préserver un « fond d'effet » et aboutit à une « logique de la manipulation » :

> Toute la pensée chinoise […] consiste à faire suffisamment évoluer le rapport antagoniste – à titre préalable – de sorte que finalement le conflit soit déjà réglé avant même qu'on ait commencé de l'engager. Tout se joue dans ce *déjà* qu'on croirait initial, mais qui en fait est un résultat : apparaît aux autres comme une donnée de départ (au moment où débute l'affrontement) ce qui n'est en réalité que la conséquence d'un processus auquel on les a soumis antérieurement, mais qui leur a échappé (et dont le succès découle ensuite de lui-même, sans qu'on songe à louer les qualités de courage ou de sagacité de celui qui réussit aussi « facilement » à l'emporter). Cet art discret de la transformation, opérant à titre de condition, est celui de la manipulation. Comme tel, il comporte deux aspects complémentaires : s'assurer progressivement de l'initiative, au sein de la situation, de façon à le faire aboutir aux conditions désirées ; et pour ce, réduire l'adversaire à la passivité en le dépossédant peu à peu de sa capacité à réagir. Au point que, à terme, on pourra l'emporter sans férir : puisque, quand enfin le combat débute, il se trouve *déjà* défait[23].

C'est au niveau du discours que cette stratégie a des conséquences importantes. Car travaillant sous le mode de « l'indiciel » ou du « subtil », le discours

18 Cf. Carl von Clausewitz, *De la guerre*, Paris, Minuit, 1955.

19 Cf. Victor Davis Hanson, *Le Modèle occidental de la guerre*, Paris, Taillandier, coll. « Texto », 2007. Voir en particulier le troisième chapitre « Stratégie ? Non. Tactique ? Non. »

20 Cf. François Jullien, *Le Détour et l'accès*, *op. cit.*, p. 35.

21 *Ibid.*, p. 37.

22 *Idem*.

23 François Jullien, *Traité de l'Efficacité*, *op. cit.*, p. 169-170.

manipulatoire privilégie l'*expression allusive* et préfère, à la rhétorique de persuasion occidentale qui jouerait, pour ainsi dire, à jeu découvert, ce que F. Jullien considère comme une « anti-rhétorique » de manipulation[24]. Les rapports humains ne sont envisagés que sous l'angle des rapports de force. Si le sinologue insiste sur « la nature symptomatique de la parole[25] », c'est bien parce que « toute parole est révélatrice et permet de voir "ce qu'il y a derrière[26]" ». Dès lors, le rapport à l'autre repose sur deux opérations complémentaires : « ouvrir » et « fermer ». Si la première manœuvre est exploratoire, la seconde est de contrôle ; la première, favorisant son expansion, fait apparaître ce que l'autre veut, tandis que la seconde suscitant sa réaction, laisse transparaître ce qu'il prétendait cacher : combinées ensemble, elles servent à « sonder » l'autre et le « jauger ». De sorte que l'« autre » est perçu comme un dispositif à manipuler en visant l'« exploitation des moindres "fissures" détectées dans la position adverse (et portées à s'accroître[27] […]) » :

> Il y a bien une intimité de l'autre, mais celle-ci n'est bonne qu'à être débusquée. On n'imagine pas, par exemple, qu'elle puisse se livrer d'elle-même, éprise qu'elle serait de sincérité ; on n'envisage même pas que l'autre dise simplement ce qu'il pense. C'est pourquoi la parole est conçue comme un piège pour capter la parole de l'autre et qu'on « ouvre » ou qu'on « ferme » tour à tour pour le forcer à se dévoiler[28].

C'est dans cette optique que peut être appréhendée une stratégie du sens fondée sur un « discours quasiment opaque […] mais travaillé dans son fond ; quasiment étale aussi, bien qu'il eût à recouvrir les pires soubresauts qui soient[29]», en « filtr[ant] quelque arrière-pensée ». Aussi, François Jullien en arrive-t-il à établir le principe suivant :

> Plus [le discours] paraît transparent, redondant, plus il peut signifier de biais, plus il *peut* contenir d'allusions cachées. C'est-à-dire que, moins il nous apprend, plus il sous-entend. Certes, un tel discours ne s'avoue lui-même que comme discours explicite – mais il n'existe, en fait, comme discours, que sur un mode implicite[30].

Toute critique ne peut intervenir, que « sous couvert d'une formulation consensuelle *et donc* insidieuse et subtile[31] », en privilégiant « le revers du discours[32] ». Aussi, la critique est-elle insinuée, « sous couvert d'image[33] » et « le pouvoir d'ébranler » se fait-il « par citations interposées[34] », suivant le

---

24 Cf. le chapitre « Manipulation *versus* persuasion », *ibid*., p. 187-204.
25 *Ibid*., p. 196.
26 *Ibid*., p. 194.
27 *Ibid*., p. 189.
28 *Ibid*., p. 194.
29 François Jullien, *Le Détour et l'accès*, *op. cit*., p. 21.
30 *Ibid*., p. 28.
31 *Ibid*., p. 29. Je souligne.
32 *Ibid*., p. 32.
33 *Ibid*., Ch. III, p. 53-70.
34 *Ibid*., Ch. IV, p. 71-87.

principe : « laisser entendre, éviter de dire[35] », le tout étant de maintenir une « distance allusive[36] ».

Ce détour par la pensée stratégique chinoise peut permettre de comprendre comment Koltès a radicalisé jusqu'à l'épure dans la *Solitude* les principes développés plus tôt dans *Combat de nègre et de chiens* et dans *Quai ouest*, pour présenter un *agôn* décentré, décalé par le moyen des jeux de langage. On peut observer comment s'effectue cette *manipulation* qui montre un affrontement indirect en faisant émerger le *drame* à partir d'une seule parole. L'audacieuse première phrase par laquelle le Dealer engage l'échange est, derrière l'élégance stylistique de façade, d'une logique profondément retorse :

> Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir ; car si je suis à cette place depuis plus longtemps que vous et pour plus longtemps que vous, et que même cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux ne m'en chasse pas, c'est que j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le désir qui passe devant moi et c'est comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal, qui passe devant moi[37].

Derrière l'apparente objectivité autoprésentatrice qui permet au Dealer d'apparaître comme un bon dramaturge posant le temps, le lieu et l'action et distribuant les rôles, cette entrée en jeu occulte une sophistique qu'il convient de décomposer. Car il n'y a pas que la *proposition* (« cette chose, moi, je peux vous la fournir ») qui soit oblique, sous couvert d'une *promesse d'offre* n'affirmant que la seule capacité du locuteur à procurer une chose indéfinie mais prétendument désirée. La phrase inaugurale du Dealer fait miroiter une proposition absolument vide puisqu'elle n'est essentiellement composée que d'embrayeurs indéterminés (cette heure, ce lieu, cette chose, j'ai ce qu'il faut, ce que vous me demanderez).

Cette redondance fait penser à la promesse tout aussi creuse que Fak fait à Claire dans *Quai ouest* : « Si tu passes là-dedans avec moi, je te parlerai de quelque chose à propos de quelque chose dont je te parlerai si on passe tous les deux là-dedans[38]. » Forme vide à la circularité tautologique, sophistique, sinueuse telle une passe de Bruce Lee – qui avait, un moment, prêté son nom à Fak puisque Koltès l'avait appelé « Lee » dans son plan provisoire[39] et que la généalogie du personnage comporte de nombreuses références au modèle qui a servi à le créer. Ainsi Charles dit-il à Fak : « tu as l'habitude de venir, en te glissant *comme un petit dragon* et en parlant de quelque chose avec autre chose en tête. Je connais ta technique[40] ». L'allusion au nom de scène de Bruce Lee (Lee Hsiao Loong) qui se traduit par « Petit Dragon », que Koltès connaissait[41],

35 *Ibid.*, Ch. V, p. 88-109.
36 *Ibid.*, Ch. XV, p. 331-344.
37 Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 9.
38 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1986, p. 25.
39 Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, p. 458-460.
40 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 36. Je souligne.
41 Cf. Bernard-Marie Koltès, « Le Dernier Dragon », *op. cit.*, p. 59.

est explicitée par le commentaire de l'auteur dans ses notes de mise en scène de *Quai ouest* :

> Il serait bien d'en arriver à déduire, en ce qui concerne Fak, qu'il est asiatique, d'apparence plutôt frêle, et d'une force redoutable ; mais ce dont il faut être convaincu, c'est qu'il pourrait, s'il le voulait, vous étaler tout ce petit monde d'un coup de savate. Mais il a le goût du jeu ou de la compétition ou de la réussite ; il saute de tactique en tactique, et sur ce terrain, il faudrait tâcher de le suivre ; car c'est cela, et cela seulement, qui fait durer la pièce[42].

Il devient clair que Koltès tente de transposer au niveau de la parole ce que Bruce Lee fait avec son corps. La proposition de Fak ne tend qu'un faux appât, donnant l'impression d'effectuer une promesse sans rien promettre du tout : elle n'est qu'une structure purement formelle, sans contenu, qui laisse transparaître la manipulation.

Une rhétorique d'empiègement : la manipulation de la causalité

C'est un *abord de biais* de loin plus insidieux qu'esquisse le discours attribué au Dealer par le moyen d'une tentative de manipulation dont la subtilité réside dans la structure syntaxique « *si… c'est que* », récurrente à travers tout le dialogue jusque dans sa variation « *si… parce que* ». La *rhétorique d'empiègement* mise en place par cette première occurrence contamine l'ensemble du texte. La conjonction « *si* » y est faussement hypothétique, contrairement à ce que l'on croit souvent : il s'agit, en réalité, de l'énoncé d'un rapport de *cause* à *conséquence*, mais qui, dans sa formulation, se trouve inversé : le Dealer énonce d'abord un constat visible (« vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu ») avant d'en *inférer* la cause *plausible* (« vous désirez quelque chose que vous n'avez pas »), mais qu'il présente bien comme certaine, en passant discrètement sous silence, comme s'il s'agissait d'une évidence, la *loi générale* sur laquelle est fondée l'inférence : *tout homme qui marche dehors, à cette heure et ce lieu désire(rait) quelque chose qu'il n'a pas*. Ce qui est en cause dans l'énoncé du Dealer, c'est bien le fait de présenter sous la forme d'une affirmation, ce qui, *parce qu'il s'agit d'une simple hypothèse*, devrait, à ce titre, demeurer problématique. « On pourrait, remarquait Michel Meyer, définir par rhétorique le traitement du problématique dans le discours. La manipulation rhétorique consisterait alors à nier cette présence de l'interrogativité, ce qui aboutit à présenter comme vérité et solution ce qui demeure problématique[43]. » Il y a, en effet, dans la rhétorique entamée par le Dealer et dont le Client finira par s'emparer à titre défensif, un art particulier de la *présentation* qui consiste à opérer un glissement entre un constat objectif et une simple hypothèse plausible, mais présentée comme une *cause* indubitable de celui-ci par l'occultation de la loi générale implicitée qui a permis de l'inférer. De sorte que cette opération conduit finalement à nier la supposition en la recouvrant

42 *Ibid*., p. 106.

43 Michel Meyer, « Aristote et les principes de la rhétorique contemporaine », *in* Aristote, *Rhétorique*, LGE, coll. « Le livre de poche », 1991, p. 38.

par une présupposition. Le Dealer impose d'emblée un échange sur un terrain que le Client n'a pas choisi. À la suite de ce raisonnement, sa première tirade s'autorisera à tenir pour acquis – à *préjuger*, à *présumer* – ce qui aurait dû faire problème mais qu'il présente, comme ne faisant l'objet d'aucune incertitude – sans prendre la précaution oratoire d'un irréel du présent ou d'un potentiel – au seul futur de l'indicatif lorsqu'il affirme : « ce que vous me demanderez, je l'ai déjà[44] » – et plus loin à l'impératif présent lorsqu'il demande : « dites-moi la chose que vous désirez et que je peux vous fournir[45] ».

Lorsque le Client ne s'attache qu'à réfuter le constat, en principe indéniable (« Je ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure ; je marche tout court[46] »), sans répondre à la demande, on ne peut s'empêcher d'interpréter cette *déviation* comme une manière de biaiser le discours déjà oblique du Dealer, en tentant de se soustraire à sa rhétorique d'empiègement, selon le principe stratégique qui repose sur la recherche permanente d'un *surcroît de biais* : c'est alors la relation de face qui permet de biaiser devant l'oblique. La dénégation du constat permet au Client de se dégager du geste d'emprise, en refusant de se laisser enfermer dans le seul *rôle* abstrait et purement fonctionnel d'« acheteur[47] » ou de « demandeur[48] » dans lequel on tentait de l'inféoder. Mais en ne refusant que le constat, sa réponse laisse planer un autre raisonnement implicite : *s'il ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure, c'est qu'il ne désire pas quelque chose qu'il n'a pas*. En s'attachant à réfuter le *posé* et non le *présupposé* – ce qui lui permet de rester dans le cadre du dialogue –, sa réponse, loin de refuser la loi générale, ne fait que la reconnaître, mais implicitement : c'est une manière « ouvertement déguisée » de concéder une connivence avec le discours précédent.

Parler sans dire[49], tel est le principe mis en jeu dans ce dialogue en renvoyant à la définition liminaire du *deal* avertissant que l'échange a lieu « par entente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens[50] ». En acceptant implicitement la connivence proposée par son interlocuteur, le Client présente la première « fissure » dans l'armure qu'il déploie (et l'on voit alors que « toute parole est symptomatique », comme le disaient les vénérables traités chinois). Il ne restera plus au Dealer qu'à chercher à accroître cette faille par le recours à l'ironie en retournant, point par point, le discours du Client, mettant en avant un semblant d'acquiescement avant d'effectuer une correction pour reprendre l'initiative : « Vous avez raison de penser que je ne descends de nulle part et que je n'ai nulle intention de monter, mais vous auriez tort de croire que j'en éprouve du regret[51]. » Ce type de retournement ironique est à la source du comique subtil qui marque l'échange. Mais sa dynamique recouvre un principe qui est à la base du judo (où le combattant ne fait que prendre appui

44 Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 9.
45 *Ibid.*, p. 12.
46 *Ibid.*, p. 14.
47 *Ibid.*, p. 10.
48 *Ibid.*, p. 11.
49 Cf. François Jullien, *Si parler va sans dire*, Paris, Seuil, 2007.
50 Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 7.
51 *Ibid.*, p. 16.

sur la force exercée initialement par l'adversaire pour parvenir de manière relâchée à lui imprimer une contre-pesée) et ce modèle de retournement est récurrent dans le texte, malgré des circonvolutions plus complexes, lors de ses variations :

> Car, quoi que vous en disiez, la ligne sur laquelle vous marchiez, de droite peut-être qu'elle était, est devenue tordue lorsque vous m'avez aperçu, et j'ai saisi le moment précis où votre chemin devint courbe, et non pas courbe pour vous éloigner de moi, mais courbe pour venir à moi, sinon nous ne nous serions jamais rencontrés, mais vous vous seriez éloigné de moi davantage, car vous marchiez à la vitesse de celui qui se déplace d'un point à un autre ; et je ne vous aurai jamais rattrapé car je ne me déplace que lentement, tranquillement, presque immobilement, de la démarche de celui qui ne va pas d'un point à un autre mais qui, à une place invariable, guette celui qui passe devant lui et attend qu'il modifie légèrement son parcours. Et si je dis que vous fîtes une courbe, et que vous allez prétendre que c'était un écart pour m'éviter, et que j'affirmerai en réponse que ce fut un mouvement pour vous rapprocher, sans doute est-ce parce qu'en fin de compte vous n'avez point dévié, que toute ligne droite n'existe que relativement à un plan, que nous bougeons selon deux plans distincts et qu'en toute fin de compte n'existe que le fait que vous m'avez regardé et que j'ai intercepté ce regard ou l'inverse, et que, partant, d'absolue qu'elle était, la ligne sur laquelle vous marchiez est devenue relative et complexe, ni droite, ni courbe mais fatale[52].

La dialectique des oppositions terme à terme prend très vite des airs sophistiques au moyen d'une surexplicitation très procédurière dans les tours et détours qu'elle emprunte, visant à verrouiller *en amont* la réponse de l'interlocuteur. Les méandres tortueux du discours prennent l'allure d'une stratégie de harcèlement qui tente de réinscrire le Client dans une causalité (appelée ici fatalité) alléguée – et donc installée *a posteriori* – en réattribuant à ce dernier, de manière coercitive, un *rôle* déterminé avec lequel il devra se débattre. On saisit alors l'étonnant paradoxe sur lequel repose l'avancée d'un dialogue dominé à la surface de l'écriture par un souci attribué aux deux protagonistes d'expliciter avec acharnement chacun de leurs faits et gestes, mais sous-tendu et fondamentalement mû par l'implicite. La parole se déploie alors dans un *vide* apparent cherchant à masquer les soubresauts qui l'animent.

Confrontation oblique, *agôn* biaisé

Il en va ainsi jusqu'à l'expression de la violence qui est présentée sous la forme d'une menace qui reste toujours potentielle, sans jamais être actualisée, intervenant « sous couvert d'images », laissant à l'interlocuteur le soin de les décoder. Reprenant une comparaison du Client, le Dealer maintient le rapport de force dans une distance allusive :

52 *Ibid.*, p. 17-18.

> […] j'aurais pu tomber sur vous comme un chiffon sur la flamme d'une bougie, j'aurais pu vous prendre par le col de la chemise, par surprise. Et cette correction, nécessaire mais gratuite, que je vous ai offerte, vous lie à moi, ne serait-ce que parce que j'aurais pu, par orgueil, marcher sur vous comme une botte écrase un papier gras, car je savais, à cause de cette taille qui fait notre différence première – et à cette heure et en ce lieu seule la taille fait la différence –, nous savons tous deux qui est la botte et qui, le papier gras[53].

Et la réponse du Client s'effectue sur le même mode de la menace contenue, indirecte, qui, restant potentielle, conserve néanmoins, sans pour autant afficher de configuration stable, tout son « pouvoir d'ébranler » :

> Peut-être, en effet, que la seule différence qui nous reste pour nous distinguer, ou la seule injustice si vous préférez, est celle qui fait que l'un a vaguement peur d'une taloche possible de l'autre ; et la seule ressemblance, ou la seule justice si vous préférez, est l'ignorance où l'on est du degré selon lequel cette peur est partagée, du degré de réalité future de ces taloches, et du degré respectif de leur violence[54].

En restant sur le mode du potentiel suggestif, la parole évite d'assumer les risques attachés à l'explicitation pour établir un rapport de force oblique. Chaque mot se donne comme *pouvant* être un coup porté, mais qui s'avère *détourné* au moment où il *pourrait* atteindre sa cible, selon le principe énoncé par le Client : « Chaque geste que je prends pour un coup s'achève comme une caresse[55]. » Il s'agit alors de déstructurer l'interlocuteur dans son cerveau plutôt que de le détruire dans son corps.

L'échange des mots donne lieu à un affrontement indirect qui semble relever d'un équivalent esthétique du spectacle de confrontation oblique que montre cet art martial brésilien, la capoeira, sur lequel Koltès a laissé une note :

> Parce qu'ils n'avaient pas le droit de porter des armes, les esclaves du Brésil inventèrent un art martial ; aujourd'hui, cette forme de combat est toujours enseignée et pratiquée, mais les combattants ne se touchent pas ; il s'agit désormais de se frôler et de s'éviter en musique, et cet art s'enseigne dans des académies à Salvador de Bahia et se pratique devant les touristes, à Rio.
> Un jour, sur une place, j'ai vu deux combattants dont l'un, par inadvertance ou à dessein, a frappé l'autre. Alors ils se sont mis tout d'un coup à se taper pour de bon ; le public protestait, puis s'est éloigné écœuré. Les deux types se sont cassé la gueule, magistralement, sans règle, sans musique, jusqu'à l'évanouissement, au milieu de la place, seuls[56].

Véritable lutte, maquillée sous les dehors de la danse, la capoeira met face à face dans la *roda* (la ronde) des combattants qui se tournent autour, essayant de s'atteindre, par des mouvements de passes sinueuses, des mains ou des pieds, tout en évitant de se toucher : tout l'art consiste alors à contraindre l'adversaire à reculer, à lui faire comprendre que l'on *pourrait* l'atteindre et lui porter un coup fatal, et à le détourner au dernier moment. Il s'agit de l'impressionner

---

53 Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 22.

54 *Ibid.*, p. 23.

55 *Ibid.*, p. 139.

56 « Capoeira », in B.-M. Koltès, *Prologue, op. cit.*, p. 116.

avec élégance, de lui montrer que l'on pourrait, si seulement on le voulait, lui faire mordre la poussière, l'habileté et le raffinement suprême consistant précisément dans la manière de laquelle on l'évite. Combat oblique qui porte un coup sans toucher apparemment l'adversaire, la capoeira pourrait être un équivalent de l'affrontement indirect que Koltès dispose à travers l'action de la parole. Cette découverte, Koltès l'a relatée dans une lettre du Brésil à son frère François du 22 décembre 1985 :

> […] il y a la Capoeira, qui est ma grande découverte de ce voyage : c'est un art martial, noir (je ne savais pas qu'il en existait) qui date de l'esclavage où les blacks n'avaient pas le droit de porter des armes ; ça ressemble au karaté, mais les adversaires ne se touchent jamais. C'est délirant à voir, j'y passe des heures. Je n'ai rien vu de plus beau depuis Bruce Lee. Je suis en train de me creuser la tête pour voir comment je pouvais introduire ça dans une pièce ou dans un film[57]...

Koltès redira la même chose dans une carte adressée à Hammou Graïa précisant : « Je te jure que tu devrais te renseigner sur la capoeira : c'est le comble de ce que j'ai toujours préféré dans les arts martiaux : l'approche de l'adversaire[58] ». C'est précisément cet art d'approcher l'adversaire « doucement, respectueusement, presque affectueusement » que Koltès décrivait dans la manière de Bruce Lee dans son article sur *Le Dernier Dragon* :

> Bruce Lee disait que la grande supériorité du kung-fu sur le karaté, c'est la vitesse ; on est vaincu avant d'avoir senti le coup. C'est vrai : on va voir *Big Boss*, ou *La Fureur de vaincre*, on trouve le scénario plutôt bête, on dit : bien sûr, je suppose qu'il combat bien puisqu'il met tout le monde hors combat, mais il fait des gestes bizarres, pousse des cris bizarres, lance des regards bizarres ; on ne sait pas qu'il a déjà frappé et qu'on est déjà vaincu. Parce que ces cris, ces regards, ces gestes bizarres vous reviennent à des moments particuliers où rien hors ces cris et ces regards et ces gestes ne semble signifier quelque chose ; et dans ces moments-là, vous vous sentez complètement mutilé de n'être pas capable de les faire. Bruce Lee approche sa victime, la regarde, lui sourit, lui fait un signe, lui parle sans mots, l'entoure sans un mouvement, comme tout amant approche l'objet de son désir, sauf qu'en la matière, Bruce Lee est un maître[59].

En s'inspirant de l'art de Bruce Lee, Koltès tente de transposer dans l'écriture de la parole les figures de la stratégie chinoise qui mettent en jeu un affrontement indirect qui vise à déstructurer l'adversaire, de sorte que lorsque le combat proprement dit commence, il se trouve déjà joué.

---

57 Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, *op. cit.*, p. 501.

58 *Ibid.*, p. 503.

59 Bernard-Marie Koltès, « Le Dernier dragon », *op. cit.*, p. 59.

Quelques formes de dialogisme interdiscursif dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès

L'exemple des énoncés proverbiaux

André Petitjean et Sabine Pétillon

Université de Lorraine/Université de Haute-Alsace, CREM EA 3476
Université Paris Ouest-Paris X, CNRS/Modyco

Qu'elles portent sur des œuvres littéraires ou non littéraires (mythes, discours scientifiques, textes philosophiques, faits-divers...) les opérations d'assimilation d'énoncés antérieurs qu'opère Koltès dans ses œuvres ont déjà fait l'objet de nombreuses études (communications ou articles). Soit, par exemple, ces vers de Victor Hugo extraits de *La Légende des siècles* que prononce Zucco :

> ZUCCO.
> « C'est ainsi que je fus créé comme un athlète.
> Aujourd'hui ta colère énorme me complète.
> O mer, et je suis grand sur mon socle divin
> De toute ta grandeur rongeant mes pieds en vain.
> Nu, fort, le front plongé dans un gouffre de
> brume. »
> (*Roberto Zucco*, p. 45).

Ces paroles, outre le fait qu'elles soient versifiées, sont en rupture, en terme de registre de langue, avec les propos tenus par Zucco ou par les autres personnages (« une pute », « le balèze ») dans le cadre d'« un bar de nuit ». Cette incongruité contextuelle et stylistique de surface ne saurait cependant masquer que prêter à Zucco le discours du colosse de Rhodes (statut en bronze qui représentait Hélios, le dieu-soleil), a toute sa pertinence thématique quand on sait le côté solaire du personnage qui se révélera ultérieurement. Ce fonctionnement textuel est assez conforme à la conception de Riffaterre (1980) de l'intertexte (« perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie ») ou à celle de Genette (1982), à savoir « présence effective d'un texte dans un autre ». Bien qu'ils divergent dans leur traitement de l'intertextualité, ces deux théoriciens partagent le fait de l'envisager essentiellement comme une relation de « littérature à littérature ».

Pour notre part, en référence à Bakhtine (1978), nous avons préféré nous intéresser à des phénomènes dits de dialogisme. Il y a, en effet, chez Koltès, comme dans toute œuvre, outre un dialogisme « montré » (citations), un dialogisme dit « constitutif » qui rend compte du fait que toute énonciation singulière, en l'occurrence celle des personnages, est traversée, possiblement, par une multitude de voix autres qui font intertextuellement écho à des paroles antérieures, même si elles ne sont pas insérées par des guillemets. Il s'agit d'expressions rapportables à une énonciation particulière sans que le

locuteur ait forcément conscience de l'existence de la voix (individuelle ou collective) dont il se fait le porte parole. Ces rappels mémoriels ont la forme d'une allusion à un dire, que la source soit identifiée ou non, ou à des données (faits, idées, valeurs...) associées à des mots. C'est ainsi que dans *La Nuit juste avant les forêts* – la pièce est écrite dans le contexte de mai 1968 – il est possible d'y voir une référence aux positions radicales des libertaires situationnistes : « ... ce sera notre heure pour ne plus nous retenir, camarades, bandez, jouissez, tout ce que vous pouvez... » (p. 27). Il en va de même pour les mouvements d'extrême-droite, baptisés alors « Occident » ou « Ordre Nouveau » dont la mémoire collective a gardé le souvenir de leurs « ratonnades » : « viens avec moi, minet, ce soir, on chasse le rat... (p. 22) ; « la nouvelle force c'est nous, qu'elle me dit... » (p. 23) ; « ...s'il n'y avait pas eu ses amis autour d'elle, les chasseurs de rats du vendredi soir... » (p. 24), « ...j'adhérais à tout, forces nouvelles, fascistes, royalistes, occidents, tous les chasseurs de rats... » (p. 25).

À propos de cette parlerie sociale qui imprègne les œuvres de Koltès, nous nous sommes limités, pour cette communication, à ce que les linguistes appellent des expressions idiomatiques ou figées, catégorie au sein de laquelle les phrases proverbiales sont particulièrement représentées.

Notre propos se développera en trois temps. Nous commencerons par définir ce qu'il faut entendre par parole proverbiale (forme idiomatique et signification générique). Nous analyserons ensuite le fonctionnement intertextuel des proverbes (statut du locuteur premier, modalités de l'insertion de la citation). Nous étudierons, enfin, les fonctions textuelles des proverbes au sein de l'économie interne des textes dramatiques et plus particulièrement dans l'œuvre de Koltès.

Statut de la parole proverbiale

Si l'intérêt des linguistes pour les proverbes est relativement récent en comparaison avec les recherches des folkloristes ou des ethnologues, on dispose néanmoins aujourd'hui d'un nombre appréciable d'études et de tentatives de définition (J.-C. Anscombre (1994, 2000, 2011), G. Kleiber (2000), L. Perrin (2000, 2011), etc. sur lesquelles nous nous fondons pour analyser les usages des proverbes dans l'œuvre de Koltès.

Qu'ils soient attestés ou inédits les proverbes ne sont pas rares dans les pièces du dramaturge. Soit l'exemple suivant :

> « UN HOMME. – [...] le type est fichu.
> UN HOMME. – *On ne fait pas d'omelettes sans casser des œufs.* »
> (*Roberto Zucco*, p. 62).

Énoncé concis, utilisant un présent dit générique et formulant un principe général dans le but de rendre compte d'une situation particulière, cette phrase possède bien les attributs majeurs d'une parole proverbiale. Plus précisément, le locuteur anonyme a recours à une sorte de raisonnement qui lui permet de confirmer la conclusion (Q) quant à l'issue fatale, en s'appuyant sur l'argument (P) en forme de loi d'évidence.

Du fait que les proverbes énoncent une « généralité intemporelle », ils possèdent des propriétés linguistiques que vérifient de nombreux tests que nous n'allons pas détailler. Retenons simplement qu'ils ne peuvent pas servir une énonciation événementielle (« *Ce jour-là,* on ne fit pas d'omelettes sans casser des œufs » passe difficilement, à la différence de « *Ce jour-là on n'a pas fait dans la dentelle* » qui est une expression idiomatique mais pas générique). De même, le proverbe résiste à l'introduction par un déictique qu'il soit temporel (*Aujourd'hui, demain*... on ne fait / on ne fera pas d'omelettes sans casser des œufs) ou spatial (« *À New-York*... on ne fait pas d'omelettes sans casser des œufs »). Sauf à déproverbialiser l'énoncé proverbial et à le transformer en phrase idiomatique, bien sûr. Retenons aussi que les proverbes, bien qu'ils permettent de qualifier une situation, dans la mesure où ils sont des stéréotypes doxaux, sont difficilement compatibles avec une expression qui introduit un jugement individuel ou un point de vue personnel (Difficile d'accepter : « *Pour ma part, il me semble, je trouve, je crois*,... que l'on ne fait pas d'omelettes sans casser des œufs ». Ces expressions sont acceptables, par contre, quand elles servent à donner mon point de vue sur la validité du proverbe. De même, un bon test pour distinguer les proverbes des phrases idiomatiques singularisantes consiste à essayer d'y insérer « *cette fois* » ou « *pour une fois* ». Autant ce marqueur singularisant passe avec une phrase idiomatique, « *Cette fois* la coupe est pleine » ; « *Cette fois* c'est la goutte qui fait déborder le vase »...) autant la manipulation est difficile avec les proverbes. (« *Cette fois,* on ne fait pas d'omelettes sans casser des œufs »). Inversement, en tant que phrases génériques, les proverbes se combinent aisément avec « toujours », « généralement », « souvent » ou « jamais » et « rarement » quand ils sont à la forme négative (« On a *toujours... souvent* besoin d'un plus petit que soi » ; « On fait *rarement* d'omelettes sans casser des œufs »).

Pour aller plus avant dans l'analyse des phrases proverbiales, nous dirons que ce sont des phrases génériques, qu'on appelle aussi typifiantes. Elles définissent un type au sens où elles présentent une propriété comme typique d'une classe ou d'un spécimen. Parmi les phrases typifiantes, on distingue celles qui sont vraies *a priori* car elles portent sur une propriété consensuelle mais pouvant contenir des exceptions qui confirment la règle (ex. les chats n'aiment pas les chiens). Ce qu'atteste l'expression « Être comme chien et chat[1] ». Les typifiantes *a priori* s'opposent aux phrases *analytiques* comme « les chats sont des animaux » qui portent sur l'ensemble des individus d'une classe et ne tolèrent aucun contre-exemple. Elles se distinguent aussi des phrases typifiantes dites *locales* (« les chats sont fourbes ») qui énoncent des propriétés plus discutables, voire contestables, que seul le locuteur ou un nombre réduit

1 Comme l'écrit Koltès dans *Prologue* : « Si un chien rencontre un chat – par hasard, ou tout simplement par probabilité, parce qu'il y a tant de chiens et de chats sur un même territoire qu'ils ne peuvent pas, à la fin, ne pas se croiser ; si deux hommes, deux espèces contraires, sans histoire commune, sans langage familier, se trouvent par fatalité face à face – non pas dans la foule ni en pleine lumière, car la foule et la lumière dissimulent les visages et les natures, mais sur un terrain neutre et désert, plat, silencieux, où l'on se voit de loin, où l'on s'entend marcher, un lieu qui interdit l'indifférence, ou le détour, ou la fuite ; lorsqu'ils s'arrêtent l'un en face de l'autre, il n'existe rien d'autre entre eux que de l'hostilité – qui n'est pas un sentiment, mais un acte, un acte d'ennemis, un acte de guerre sans motif. »

de locuteurs considèrent comme typiques. Il est indéniable que les proverbes sont des phrases typifiantes et non pas des analytiques. L'existence d'un chat qui aime un chien n'invalide pas l'expression « Être comme chien et chat ». Quant à savoir si les proverbes sont des phrases typifiantes locales ou *a priori*, la question est plus délicate et nous n'entrerons pas dans les débats à ce sujet. Disons simplement que la vérité subjective exprimée par les proverbes ne tient pas tant à l'énonciation effective du locuteur, comme celle des typifiantes *locales*, mais entend s'appuyer sur un consensus préétabli, comme celle des phrases typifiantes *a priori.* Cela dit, cette vérité perçue comme consensuelle n'est pas due à un savoir établi sur le modèle d'une loi scientifique mais au fait qu'elle renvoie par convention, en vertu du caractère de dénomination que possèdent les proverbes, à une multitude d'énonciations préalables de la phrase même qu'ils réalisent. C'est cette force citative des proverbes qui leur confère une valeur générique et le pouvoir de dénommer un concept général associé à ses multiples contextes d'énonciations antérieures. C'est pourquoi le proverbe fait partie du vocabulaire au même titre que les mots ou les locutions de la langue. On comprend alors que les proverbes sont certes de nature idiomatique tout comme les expressions du type « Un ange passe » ou « Le monde est petit »... mais que contrairement à ces dernières, ils ne sont pas épisodiques.

Alors que les phrases idiomatiques ne prennent leur sens qu'en relation avec une situation communicationnelle donnée, les proverbes ont une valeur générique hors contexte. Comme l'affirme G. Kleiber (1989), les phrases génériques et les proverbes « constituent des régularités structurantes et non des assertions particulières ». Ils sont pourvus d'un sens généralisant, typifiant, relatif sinon à une loi, du moins à une règle de comportement ou de raisonnement.

> ADRIEN. – Mathilde tu dors ? [...] Mes amis m'ont tout à fait lâché, je crois. À moins que tu y sois pour quelque chose. C'est probable ; *il n'y a pas de fumée sans feu*[2].

Ajoutons, pour clore la réflexion sur le statut de la parole proverbiale, que des formes de consensus existent aussi quant aux conditions requises à la proverbialisation (concision, autonomie, didacticité, fixité, fréquence d'emploi...). En ce sens, on trouve chez Koltès des proverbes attestés mais bien d'autres aussi qui possèdent les qualités requises pour pouvoir se proverbialiser pour peu qu'ils se mettent à circuler au sein d'une communauté discursive et que s'efface la référence à un auteur particulier. Qu'on en juge, à partir de ces exemples tirés de *Combat de nègre et de chiens :*

> ALBOURY. – Souvent, les petites gens veulent une petite chose[3].
> HORN. – Il vaut mieux exterminer le renard que de faire des sermons à la poule[4].
> CAL. – D'ailleurs, quand on connaît l'odeur, on connaît les gens[5]...

---

2 Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*, Paris, Minuit, 1988, p. 62.

3 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1983, p. 31.

4 *Ibid*., p. 100.

5 *Ibid*., p. 38.

Énonciation proverbiale et dialogisme

Des recherches qui tiennent compte des potentialités énonciatives des proverbes, il ressort que le producteur d'une phrase sentencieuse rapportée, comme son interprète, ont plus ou moins conscience d'être en présence d'une hétérogénéité énonciative, d'un écho de forme et de contenu par l'intermédiaire d'une re-énonciation. Ce qui implique de statuer sur la qualité de l'énonciateur premier et de décrire les modes d'insertion du proverbe dans la texture du discours second.

Qualité de l'énonciateur premier

Les notions de « sagesse des nations » ou de « sagesse populaire » n'étant pas des concepts linguistiques, J.-C. Anscombre (1994) propose de « donner une consistance linguistique à l'idée que l'auteur d'un proverbe est quelque chose comme une conscience linguistique collective. [...] celui qui énonce un proverbe, s'il est bien le locuteur du proverbe, n'est pas l'auteur de ce proverbe ; en termes polyphoniques, il n'est pas l'énonciateur du principe qui lui est attaché. C'est lui en revanche qui endosse la responsabilité de déclarer ce principe applicable *hic et nunc*. La somme des proverbes est, de ce point de vue, comparable au corps des lois et le locuteur d'un proverbe est comparable à l'avocat qui utilise une loi, il n'est pas l'auteur de la loi, cet auteur étant la justice (à vocation universelle). En revanche, il est de la responsabilité de l'avocat de choisir de s'appuyer sur telle loi dans telle situation spécifique ».

Dans le cadre d'une analyse polyphonique, on peut dire que le locuteur du proverbe en est aussi l'énonciateur au sens où il l'assume personnellement mais le fait sous couvert d'un autre énonciateur « ON » qui est le garant de la vérité du proverbe. Celui qui énonce le proverbe présente son assertion comme un écho à la multitude des énonciations antérieures de ce même proverbe. Comme l'écrit Alain Berrendonner (1981) :

> [...] tout proverbe ou énoncé gnomique se donne, contrairement aux énoncés de simple information (« Pierre est tombé malade »), comme performé sur le mode du complexe illocutoire « Je conviens que... ». Sa structure stéréotypée d'« expression toute faite » [...] est donc l'indice que son contenu fait l'objet d'une présupposition de ON-vérité.

Le ON du prédicat « ON-vrai » qui le fonde coïncide, en fait, avec l'ensemble des locuteurs de la langue dont la compétence lexicale inclut la connaissance du sens des proverbes ainsi que l'acceptation de leur autorité doxique. C'est pourquoi, on peut dire qu'une des fonctions des proverbes est d'indicier le système de valeurs des personnages et de contribuer ainsi à leur description. À Horn qui le menace, Alboury rétorque :

> ALBOURY. – Un scorpion qu'on tue revient toujours[6].

6 *Ibid.*, p. 29.

Le même Horn conseille à Cal : « Il vaut mieux exterminer le renard que de faire des sermons à la poule[7]. » Quant à Cal, sa parole proverbiale révèle son idéologie.

CAL. – D'ailleurs, quand on connaît l'odeur, on connaît les gens[8]...
CAL. – Crachats de boubous sont menace pour nous[9].

Modes d'insertion du proverbe

Il est d'usage d'introduire le proverbe dans le texte citant par des expressions du type « comme on dit », « comme dit le proverbe », « comme le dit la sagesse populaire », ou en référence à un énonciateur collectif et anonyme. Celui-ci est détenteur non d'un savoir rationnel (« Les chats sont des animaux, comme on dit », passe difficilement) mais de croyances concernant la nature des choses et utilisées sur le mode de l'analogie.

À Horn qui lui dit que c'est une chose insensée de vouloir prendre une femme, compte tenu de son âge, Alboury lui répond : « Les femmes ne sont pas des choses insensées. Elles disent d'ailleurs que *c'est dans les vieilles marmites qu'on fait la meilleure soupe*. Elles ont leurs mots à elles, mais c'est très honorable pour vous[10]. »

Toutefois, il est possible, et c'est plutôt le cas chez Koltès, d'insérer le proverbe sans aucun élément introducteur, ce qui renforce la validité universelle de la formule et l'indexe comme un stéréotype d'opinion : « ADRIEN. – Mathilde tu dors ? [...] Mes amis m'ont tout à fait lâché, je crois. À moins que tu y sois pour quelque chose. C'est probable ; *il n'y a pas de fumée sans feu*[11]. »

Sa notoriété seule, dans ce cas, garantit son statut de citation. C'est cette dernière qui permet d'expliquer qu'une phrase d'auteur peut se proverbialiser. Dans un premier temps (intertextualité explicite), on cite l'énoncé en référence à son auteur et en l'appliquant à une situation particulière. Par la suite, c'est un phénomène de circulation des discours au sein des communautés langagières, à force d'être répété, l'énoncé s'attribue la capacité à caractériser une classe générique de situation sans que l'on ait besoin de faire référence à son auteur original. Ce phénomène d'implicitation de la relation d'intertextualité est confirmé par le fait que certains proverbes sont tellement inscrits dans la mémoire collective qu'il suffit de n'en citer qu'une partie (« *Au royaume des aveugles*... les borgnes sont rois. » ; « Rien ne sert de courir... il faut partir à point. ») pour qu'ils soient efficients.

7 *Ibid*., p. 100.
8 *Ibid*., p. 38.
9 *Ibid*., p. 78.
10 *Ibid*., p. 13.
11 Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*, *op. cit*., p. 61.

Fonctions textuelles des proverbes

Du fait que le locuteur d'un proverbe n'en est pas l'auteur mais l'utilisateur d'une dénomination inscrite dans la langue, il importe de se demander, dans le cadre de la dialogie interne des échanges entre les personnages, quel est le but communicationnel poursuivi par celui qui utilise un proverbe.

L'hypothèse que l'on peut faire, ici, est que le proverbe, en discours, appartient à un dispositif argumentatif et qu'il existe des points communs entre le topos et le proverbe.

C'est qu'un proverbe n'a pas pour fonction de fournir une information par lui-même mais sert à étayer une argumentation ou à concrétiser un raisonnement explicatif en servant de cadre et de garant à une argumentation. Reprenons notre premier exemple :

> UN HOMME. – [...] le type est fichu.
> UN HOMME. – *On ne fait pas d'omelettes sans casser des œufs*[12].

C'est parce qu'il existe un topos bien connu du type *On ne fait pas d'omelettes sans casser des œufs* que l'homme peut inférer de la situation à laquelle il assiste que « le type est fichu ».

La similitude entre les proverbes et les topoï tient au fait qu'il s'agit, dans les deux cas, de principes généraux qui font l'objet d'un consensus au sein d'une communauté discursive plus ou moins étendue, principes présentés comme ayant force de loi et servant d'appui au raisonnement.

Ce rôle du proverbe comme « moteur argumentatif validant le raisonnement » (J.-C. Anscombre, 1995) est confirmé par le fait qu'il ne peut pas avoir le statut d'une conclusion tirée d'un raisonnement puisque le contenu de savoir qu'il contient est déjà connu. Il s'en suit qu'il est difficile d'accepter : « *Par conséquent*, l'on ne fait pas d'omelettes sans casser des œufs ». Inversement, une expression comme « *Étant donné que...* », qui sert à introduire les prémisses d'un discours, se combine avec un proverbe, pour les mêmes raisons « *Étant donné que* l'on ne fait pas d'omelettes sans casser des œufs... ».

On sait combien abondent dans l'œuvre de Koltès les échanges verbaux qui relèvent de l'argumentation, ce dont le dramaturge avait conscience, lui qui écrivait : « Un dialogue ne vient jamais naturellement. Je verrais volontiers deux personnes face à face, l'une exposer son affaire et l'autre prendre le relais. Le texte de la seconde personne ne pourra venir que d'une impulsion première. Pour moi, un vrai dialogue est toujours une argumentation, comme en faisaient les philosophes mais détournée[13]. » C'est ainsi que Samar Hage (2011) a montré que de nombreuses interactions entre les personnages reposaient sur des procédés rhétoriques hérités des genres de discours antiques, que ce soient les controverses apparentées au cadre judiciaire dans *Combat de nègre et de chiens* et dans *Le Retour au désert* ou les processus sophistiques qu'utilise Fak dans son échange avec Claire dans *Quai ouest*. On peut y ajouter les proverbes en forme d'argument dont on sait la fonction

12 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990/2001, p. 62.

13 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, Paris, Minuit, 1999, p. 23.

que leur accordait Aristote dans sa *Rhétorique* quand il écrivait que « certains proverbes sont aussi des maximes » (Livre II, 21, « Des maximes »).

Il reste à mesurer si cet usage des proverbes est socialement indifférencié ou s'il peut être considéré comme un « signum » de classe. À regarder les œuvres dramatiques du passé on aurait tendance à dire que l'usage des proverbes à l'époque classique était un fait générique (il est à la comédie ce que la maxime est à la tragédie) et un marqueur de classe puisque ce sont essentiellement les personnages populaires qui en font usage sur le mode sérieux (les exemples abondent chez Molière). Cette fonction diégétique de production d'effets de stéréotypie sociale se retrouve dans la production dramatique contemporaine.

C'est ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, que des auteurs comme Lemahieu ou Durringer caractérisent les personnages au statut d'ouvrier en recourant à des locutions sentencieuses utilisées comme des connotateurs de réalité socio-discursive.

L'ONCLE. – Après l'effort le réconfort
(Lemahieu, *Usinage*, p. 181).

L'ONCLE. – Quand y en a plus y en a encore
(Lemahieu, *idem*, p. 181).

LE COPAIN. – L'heure c'est l'heure avant l'heure c'est pas l'heure
(Lemahieu, *idem*, p. 178).

Il est à souligner que chez Koltès ce sont surtout les personnages qui ont un statut de marginaux sociaux ou d'anonymes qui font usage de formes sentencieuses, qu'elles soient attestées, fassent écho à des énoncés qu'elles imitent ou qu'elles soient forgées de toute pièce.

ALBOURY. – Souvent, les petites gens veulent une petite chose[14] ».
ALBOURY. – Je leur dirai cela en ramenant le corps : pas de casque, pas un sou[15].
LE BALÈZE. – Un homme ne doit pas se laisser mordre deux fois par le même chien[16] ».

À moins que cela nous ait échappé, nous n'avons pas trouvé chez Koltès de détournement de formes sentencieuses ou de citations, contrairement à Vitrac ou Beckett, par exemple, qui déconstruisent des énoncés doxiques ou parodient des sources textuelles qui font autorité.

Ex. ESTRAGON. – On ne descend pas deux fois dans le même pus.
(Beckett, *En attendant Godot*).
Ex. VICTOR. – Et le fruit de votre entaille est béni.
LILI. – D'abord, c'est le fruit de vos entrailles, qu'il faut dire.
VICTOR. – Peut-être, mais c'est moins imagé.
(Vitrac, *Victor ou les enfants au pouvoir*).

14 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 31.
15 *Ibid.*, p. 27.
16 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 48.

Pour résumer notre propos, nous pensons avoir montré dans la première partie de notre communication (*Statut de la parole proverbiale*), qu'un proverbe peut se définir sur la base de critères différents : syntaxiques (syntaxe elliptique, emploi du déterminant zéro), sémantiques (énoncé doxal, dénommant une situation générique), énonciatifs (forme citative qui respecte un ON-DIT explicite ou implicite, présent générique ou réalisation zéro), formels (structures brèves), rythmiques (souvent formule rythmée voire rimique, symétries phoniques et prosodiques), pragmatiques (enjeu argumentatif sur la base d'une relation du type « P est un argument pour Q »). Ajoutons que le proverbe constitue un énoncé autonome mais ne fonctionne qu'inscrit dans un discours qui l'intègre intertextuellement.

C'est pourquoi, dans notre deuxième partie (*Énonciation proverbiale et dialogisme*), en décrivant les modes de leur insertion dans la texture du texte dramatique, nous avons montré que les proverbes sont à classer parmi les phénomènes de « mention ». Énonciation faisant écho à une chaîne de locuteurs, le proverbe acquiert ainsi une autorité investie par l'usage. Cette dissociation polyphonique fait que le locuteur de l'énoncé parémique n'est pas son auteur originel mais le responsable de son réemploi et de l'application à une situation donnée de la vérité générale que formule l'énoncé. Précisons, ici, que l'autorité du discours circulant peut être un *L locuteur* individué ou un *On locuteur* anonyme. Quand il est *L locuteur*, l'énonciateur représente un auteur connu et reconnu, à l'origine d'une « parole ailée » (maxime, apophtegme, sentence...) et auquel on réfère par des formules du type « Comme l'a dit X »). Ce qui n'est pas le cas des énoncés sentencieux chez Koltès, contrairement à d'autres auteurs dramatiques. Quant au *ON locuteur*, il est caractérisé comme étant « la sagesse des nations », la « sagesse populaire » ou « l'observation quotidienne » (proverbes et phrases idiomatiques).

Ce cadre interdiscursif et polyphonique étant rappelé, nous avons cherché, dans la troisième partie (*Fonctions textuelles des proverbes*) à analyser les fonctions des phrases sentencieuses dans les dialogues koltésiens : fonction sapientielle et doxale de transmission de vérités sur le monde des humains dont il revient au lecteur d'en mesurer la portée et de savoir si elles sont attribuables aux seuls personnages ou assumées par l'auteur ; fonction diégétique de description indirecte des personnages et de leur système de valeur ; stratégie argumentative déployée par les personnages puisque les proverbes sont des énoncés « exemplaires » au sens où ils servent d'appui, en forme d'argument, à une assertion. À quoi s'ajoute le fait, sauf à contester polémiquement leur contenu, que le recours aux proverbes est destiné à laisser l'autre dans l'impossibilité de répliquer.

Nous dirons, pour conclure, que les énoncés sentencieux interpellent le lecteur ou le spectateur sur le mode de la reconnaissance et du partage des normes et des valeurs sociales et culturelles ou sur le mode de la mise à distance, voire de leur critique. On peut s'interroger aussi sur le contenu anthropologique de ces proverbes, souvent très imagés, à la fois poétiques et prosaïques, mélange assez caractéristique de l'écriture koltésienne. Mais c'est là que le linguiste s'arrête et cède sa place à ses collègues littéraires.

Bibliographie

ANSCOMBRE, J.-C., 1994 : « Proverbes et formes proverbiales : valeur évidentielle et argumentative », *Langue Française*, n° 102, p. 95-107.

ANSCOMBRE, J.-C., 1995 : « La théorie des topoï : sémantique ou rhétorique ? », *Hermès*, n° 15, p. 185-198.

ANSCOMBRE, J.-C., 2011 : « Figement, idiomaticité et matrices lexicales » *in* J.-C. Anscombre et S. Mejri (dir.), *Le figement linguistique : la parole entravée*, H. Champion, p. 17-40.

AUTHIER-REVUZ, J., 1982 : « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive » : éléments pour une approche de l'autre en discours », DRLAV n° 26, p. 91-151.

BAKHTINE, M., 1978 (1934) : « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, p. 83-233.

BERRENDONNER, A., 1981 : « Le fantôme de la vérité », *Éléments de pragmatique linguistique,* Minuit, p. 35-73.

BRES, J., 2005 : « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique, dialogisme, polyphonie... », in Bres J., P.P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke, L. Rosier (dir.) : *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques. Actes du colloque de CERISY*, Bruxelles, De Boeck & Larcier-Duculot, p. 47-61.

GENETTE, G., 1982 : *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

HAGE, S., 2011 : « L'argumentation koltésienne dans *Quai ouest*, entre dysfonctionnement et sophistique », in A. Petitjean (éd.), *Bernard-Marie Koltès, Textes et Contextes*, « Recherches Textuelles », n° 10, Université Paul-Verlaine-Metz, p. 363-380.

KLEIBER, G., 2000 : « Sur le sens des proverbes », *Langages*, n° 139, p. 39-58.

PERRIN, L., 2000 : « Remarques sur la dimension générique et sur la dimension dénominative des proverbes », *Langages*, n° 139, p. 69-80.

PERRIN, L., 2011 : « Figement, énonciation et lexicalisation *citative* » *in* J.-C. Anscombre et S. Mejri (dir.), *Le figement linguistique : la parole entravée*, H. Champion, p. 81-94.

RIFFATERRE, M., 1980 : « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, p. 4-18.

La réécriture du *Cantique des cantiques* dans *La Marche*

Koltès sur la voie du théâtre

Audrey Lemesle

Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

La Marche[1] est le second texte théâtral écrit et mis en scène par Koltès en 1970 pour sa troupe du Théâtre du Quai. Le commentaire qu'en fait l'auteur, dans une lettre à son amie Bichette datée du 29 septembre 1970 : « Je me suis engagé dans une voie bien curieuse, et mon texte, au point où il en est, me semble le type même de l'injouable et de l'incompréhensible[2] » a de quoi dissuader d'une tentative d'analyse. De fait, la réécriture du *Cantique des cantiques* à laquelle se livre l'auteur, d'après la traduction d'Henri Meschonnic de 1970[3], est une gageure interprétative. Koltès inscrit le texte biblique, hermétique en lui-même, au sein d'un dispositif théâtral complexe qui met en miroir le couple des époux, dont le discours reprend en l'infléchissant le texte du *Cantique*, et le couple inventé des fiancés se constituant symétriquement en figures de l'humanité défaillante. Les deux dialogues, progressent, dès lors, dans une interrelation problématique, la logique propre à chaque couple n'étant susceptible de s'éclairer que dans une confrontation que leur opacité respective rend précisément hasardeuse. *La Marche* semble avoir été avant tout pour Koltès le lieu d'une recherche dramatique et scénique. C'est donc à ce titre qu'il faut l'interroger, en se rappelant qu'avant de devenir un problème pour la critique ce texte fut un problème pour l'auteur en train de l'élaborer. La réécriture organise, en effet, la rencontre des interrogations spirituelles et métaphysiques de Koltès, qu'attestent sa lecture concomitante des mystiques, et ses réflexions esthétiques, s'exprimant dans les errances d'une dramaturgie naissante. Point de jonction instable entre ces deux types d'interrogations, *La Marche* pose ainsi la question de l'expérimentation théâtrale. Or cette recherche à l'œuvre dans la pièce semble avant tout reposer sur le geste d'hybridation générique qui conduit Koltès à créer une œuvre dramatique à partir d'un matériau doublement étranger au théâtre, poétique et sacré. Il s'agira ainsi d'analyser le double principe présidant à la réécriture du *Cantique* dans *La Marche* en se demandant d'une part en quoi la forme théâtrale a été mise au service de la lecture koltésienne du *Cantique* et, à l'inverse, en quoi le matériau biblique et poétique a permis une expérimentation dramaturgique.

1 Bernard-Marie Koltès, *La Marche*, Paris, Minuit, 2003. C'est à cette édition que nous ferons désormais référence dans le corps du texte en utilisant l'abréviation « LM ».

2 Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, p. 121.

3 Henri Meschonnic, *Le Chant des chants, Les Cinq Rouleaux*, Paris, Gallimard, 1970. C'est à cette édition que nous ferons désormais référence dans le corps du texte en utilisant l'abréviation « Cdc ».

Parmi tous les écrits bibliques, *Le Cantique des cantiques* se distingue comme étant le texte du désir, quel que soit le sens que l'exégèse ait pu lui assigner. Il n'est donc pas surprenant qu'il ait séduit le futur auteur de *Dans la solitude des champs de coton*, et que ce dernier l'ait choisi pour entamer son cheminement dramaturgique.

La Marche est une réflexion sur le désir, qui trouve les moyens de son expression dans la forme théâtrale, tout en s'inscrivant dans une trouble contiguïté avec le sacré.

Une réflexion sur le désir

La Marche apparaît comme la mise à jour d'une réflexion sur le désir représenté à travers les pôles contraires des époux et des fiancés. Si les premiers incarnent un amour pur et absolu, les seconds permettent à l'auteur d'associer l'amour charnel à une Apocalypse, leur marche figurant une tentative de rédemption.

La figuration d'un amour pur et absolu

Le *Cantique* a suscité un clivage interprétatif, envisagé tour à tour comme une célébration de l'amour profane teintée d'érotisme et comme une métaphore de l'âme humaine en quête de son Dieu. Ainsi, pour Claudel « Qui touche au Cantique en essayant de lui donner un sens purement naturaliste touche aux fibres les plus sacrées de notre cœur et aux racines théologiques les plus profondes de notre foi[4]… » Koltès semble transposer cette tension inhérente au texte dans la création des couples antithétiques des époux et des fiancés. Aussi dans sa reprise du texte du *Cantique*, qui concerne exclusivement les rôles des époux, semble-t-il désireux de gommer toutes les marques contextuelles référant à l'Orient telles que les mentions du roi « Salomon » (Cdc, p. 27), des « Filles de Jérusalem » (Cdc, p. 28) ou du « Liban » (Cdc, p. 35) afin de souligner la portée symbolique et atemporelle des paroles bibliques. Dès l'orée de la pièce, Koltès souligne la pureté de l'amour des personnages. Une didascalie précise ainsi que le fiancé doit être « *passionné mais sans le risque* » (LM, p. 9). Le caractère paradoxal du dialogue conçu moins comme un échange que comme deux récitations alternées, ce dont témoigne la didascalie « *elle n'écoute pas* » (LM, p. 9) à la première page, donne l'impression d'une profération détachée de l'objet physique auquel elle s'adresse. Si Koltès ne modifie pas les paroles du *Cantique* telles qu'elles apparaissent dans la version de Meschonnic, il en infléchit le sens par des effets de sélection et de contraction. Ainsi, la réplique de l'épouse « j'ai trouvé » (LM, p. 27) en lieu et place de « j'ai trouvé celui que mon âme a aimé » (Cdc, p. 34) fait dériver, par l'emploi absolu du verbe, le sens du verset de l'anecdotique vers le symbolique, effet renforcé par la didascalie précédant la réplique, qui décrit l'épouse comme « *fascinée mais non pas tournée vers l'époux* » (LM, p. 27). François Poujardieu, dans son article sur « La Genèse du verbe koltésien » dans *La Marche*, remarque de même que, si « Dans la version du *Cantique,* la Sulamite veut introduire son bien-aimé dans

4 Paul Claudel, *Paul Claudel interroge* Le Cantique des cantiques, Paris, Gallimard, 1948, p. 13.

la maison maternelle […] comme une invitation à y découvrir l'amour […], dans la version de *La Marche*, le fruit de cette relation isolée de son contexte prend une dimension ouvertement plus symbolique. Koltès ne retient que le mouvement d'attraction qui incite l'Époux à vouloir franchir le seuil d'une porte et l'Épouse à en favoriser le franchissement[5]. »

Les Fiancés : l'amour charnel perçu comme une Apocalypse

Négatif de cet amour absolu, le couple des Fiancés offre le spectacle d'une passion exténuée. Leur entrée en scène figure une possession physique immédiatement associée à une mise à mort. Significativement, c'est la mention d'un « lit verdoyant » (LM, p. 11) par l'épouse qui opère la transition avec le second couple. Leur rire qui vient rompre le chant précédent est comparé par la didascalie inaugurant leur échange à un « *coup de couteau* » (LM, p. 11) et la transe physique qui s'ensuit s'avère à la fois érotique et mortifère :

> la fiancée
> son rire au début est surtout de tout le corps qui s'agite involontairement, mais reste fixé de toute sa surface à la paroi, la bouche léchant le mur. puis soudain, en un éclat, la tête se libère et, tandis que le corps lutte encore, se renverse en arrière. bientôt le rire, porté à son paroxysme, se mue en une suite accélérée de plaintes proches de celles d'un animal qu'on égorge. rapidement, ces plaintes deviennent des cris, très hauts, très forts, pour enfin se condenser en un seul. (LM, p. 12).

Quelques pages plus loin les époux se remémorent une scène d'Apocalypse qui prend la forme de l'effondrement d'une maison. Or le récit de la fiancée semble recouper la description de la didascalie initiale, en particulier dans la mention des cris se condensant en un seul :

> avant même que les murs tombent, ils criaient ; et même avant que l'on puisse se douter de rien, tout à coup, ils se sont mis à crier.
> et après, tous les cris ont été bloqués, il n'en est plus resté qu'un, qui a duré, qui a duré… (LM, p. 17).

L'image de la maison détruite est reprise dans la séquence du masque, plus loin dans la pièce. Les Fiancés, dans leur tentative de retour en arrière, remontent à une scène précédant le cataclysme, avant que « les murs s'effondrent » (LM, p. 37). Le masque, qui apparaît comme une image du mal leur ordonne alors :

> Le moment est venu de ne faire plus qu'un.
> Le moment est venu de détruire sa maison pierre par pierre (LM, p. 38).

L'injonction peut dès lors être interprétée comme la tentation de la possession physique qui a provoqué l'effondrement de la maison, et à laquelle les fiancés résistent désormais. De manière très poétique, Koltès semble ainsi

---

5 François Poujardieu, « Genèse du verbe koltésien et de son conflit dramatique dans l'élaboration de *La Marche* », in Jacques Deville (dir.), *La Bibliothèque de Koltès, réécritures et métissages*, Metz, Éditions Bibliothèque-médiathèque de Metz, 2004, p. 25.

figurer l'anéantissement de l'être dans l'abandon des corps par l'image d'une Apocalypse entraînant l'humanité entière dans sa chute :

> oui, je vois à présent. les cris, les murs qui tombent. je me souviens… le calme, le repos. puis tout à coup, tout le monde qui se met à crier, qui crie sans reprendre son souffle, qui crie jusqu'à ce que les murs tombent (LM, p. 36).

Par cette représentation du désir comme mise à mort Koltès met en place une analogie fondatrice qu'il reprendra dans toute sa dramaturgie, comme, par exemple, dans la scène de *Quai ouest* où Fak entraîne Claire dans le hangar en lui demandant de fermer les yeux : « tu les ouvrirais quand je te le dirais, et ce n'est même plus la peine de les ouvrir jamais[6]. »

La marche ou la reconquête de soi

Dès lors, la marche des fiancés, qui donne son titre à la pièce, apparaît comme une tentative de reconquête de soi et de rédemption. Il est intéressant de noter qu'à la fin de *Procès ivre*, pièce rédigée immédiatement après *La Marche*, lorsque Rodion, figure du criminel, avoue le meurtre d'Aliona, il demande à être placé près de la fenêtre, ajoutant « … la lumière vient de la fenêtre[7] ». Or « la lumière vient de la fenêtre » était le premier titre envisagé pour *La Marche*. Comme le fiancé, l'assassin affirme avoir soif et demande de l'eau, signe de l'aspiration à une transcendance. Pour expier leur crime symbolique, les fiancés sont d'abord placés dans un purgatoire. La pièce dans laquelle ils sont cloîtrés apparaît en effet comme un espace souterrain où la fiancée peut se remémorer « tous ces gens là-haut qui criaient » (LM, p. 17) et le fiancé réécrire sa propre histoire « comme si elle continuait, là-haut » (LM, p.19). La femme se souvient encore avoir traversé un couloir puis *descendu* un escalier après la scène apocalyptique. Ce purgatoire souterrain n'est pas sans rappeler le huis-clos de *Fin de partie*. La déploration de la fiancée « c'est fini, c'est fini ; il faut que cela soit fini » (LM, p. 12) résonne ainsi comme un écho de la première réplique de Clov. Mais à la différence des personnages beckettiens, les fiancés sont appelés à quitter leur huis-clos pour entamer une marche devant les conduire à une source, cette mise en route apparaissant comme une amorce d'identification au couple biblique. Au « lève-toi » (LM, p. 14) que l'époux adresse à l'épouse dans le *Cantique*, succède ainsi l'injonction « marche » (LM, p. 24) du fiancé à la fiancée, ce diptyque « lève-toi » et « marche » n'étant pas sans rappeler la parole christique. Or Claudel, que Koltès a lu, interprète ainsi le « lève-toi » du *Cantique* :

> Mais tout le monde n'a pas l'affreux courage de se calfeutrer ainsi en compagnie de ses démons dans un purgatoire qui soit l'antichambre de l'Enfer. Une voix se fait de notre cœur articulation, et il n'y a pas tellement besoin d'être mort pour lui prêter l'oreille : Lève-toi[8] !

6 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985, p. 26.

7 Bernard-Marie Koltès, *Procès ivre*, Paris, Minuit, 2001, p. 77.

8 Paul Claudel, *op. cit.*, p. 87.

Si les époux et les fiancés figurent bien deux visions concurrentes de l'amour et du désir, il serait ainsi réducteur de lire la pièce comme la pure juxtaposition de ces voix antithétiques. Koltès laisse transparaître des points de rencontre entre les couples qui inscrivent leurs histoires respectives au sein d'une fable globale, aussi énigmatique fût-elle.

Koltès utilise les potentialités de l'écriture dramatique pour constituer cette fable et toucher son spectateur.

Le choix de la forme théâtrale

La mise en théâtre du *Cantique* permet, en effet, la conversion de notions abstraites en histoire soumise à une chronologie, la mise en conflit de ces notions et la création d'un langage du corps qui substituerait chez le spectateur le ressenti à la pure intellection.

Une représentation du temps

Entre les époux et les fiancés, le spectateur perçoit, au-delà d'une opposition, une forme de contiguïté. Comme le souligne Florence Bernard dans son ouvrage *Koltès, une poétique des contraires*, « …les époux sur leurs praticables peuvent à la fois être perçus comme des êtres "réels" et comme le souvenir de ce que furent les fiancés[9]. » La parodie du *Cantique* à laquelle se livrent les fiancés incite, en effet, à percevoir dans le couple une version dégradée des époux qui auraient chuté :

> le fiancé. - « tu es douce et claire comme une aube », et je détournais les yeux de tes noirs recoins…
> la fiancée. - « solide et plus puissant qu'un chêne », ton dos pliait par secousses, et tes jambes arquaient…
> le fiancé.- « fleur entre les fleurs, gerbes d'étoiles brûlantes »…
> la fiancée.- « montagne, forêt, prairie, je te parcours en tous sens, je me gorge de ton soleil »…
> le fiancé. - « je te caresse, je t'enveloppe, je te noie comme le vent »… (LM, p. 23).

Le caractère citationnel de l'échange, marqué par l'emploi des guillemets, fait ainsi résonner les paroles du couple comme la réminiscence d'un discours tenu antérieurement et repris sur le mode de la dérision. Le geste de retour sur soi du couple, répétant inlassablement « il faut recommencer » pourrait dès lors apparaître comme une tentative de redevenir les époux qu'ils ont été, obéissant après la scène de cataclysme au commandement divin à Jean au début de l'Apocalypse : « J'ai pourtant un reproche à te faire : tu as perdu ton amour du début. Rappelle-toi d'où tu es tombé, reprends-toi et reviens à tes premières œuvres[10]. » Il y aurait peut-être là une clé, qui conduirait à voir les époux à la fois comme l'image passée des fiancés et ce qu'ils aspirent à redevenir dans le futur. La source mystérieuse recherchée par les fiancés

9 Florence Bernard, *Koltès, une poétique des contraires*, Paris, Champion, 2010, p. 129.

10 *La Bible*, Apocalypse, II, 4.

trouve ainsi un écho troublant dans la description de l'épouse « fontaine, source scellée ; […] source de jardins, puits d'eau vive » (LM, p. 35). Dans un mouvement inverse, les époux apparaissent menacés à la fin de la pièce ; leurs répliques « flammes, flammes », « la jalousie est âpre… » « âpre comme les enfers » (LM, p. 47) sorties du contexte du *Cantique* par une troncature du texte endossent une résonance inquiétante. De manière significative, s'ils étaient éclairés par une lumière montante à l'ouverture de la pièce, leurs dernières paroles sont proférées dans une lumière sombre. *La Marche* organiserait donc une convergence entre un couple idéalisé menacé par la chute et ce même couple, après la chute, aspirant au recommencement. La réplique finale de l'épouse « toute l'eau des fleuves ne pourra éteindre l'amour » (LM, p. 48) semble réunir les deux couples dans une image finale pouvant se lire à la fois comme annonce des épreuves que devront surmonter les époux et espoir des fiancés de retrouver la pureté originelle d'un sentiment ineffaçable.

Le théâtre comme mise en conflit

La forme théâtrale, si elle permet donc l'inscription des notions d'amour, de chute et de rédemption au sein d'une fable, créatrice d'un déploiement narratif et temporel, offre également à Koltès la possibilité de l'expression d'un conflit, la dimension agonistique du genre dramatique permettant, en effet, la représentation du « moi » divisé par la projection de celui-ci sur deux actants antagonistes. Le fiancé et la fiancée sont présentés au début de la pièce dans une posture de lutte que retranscrit la didascalie « *ils tournent autour de la pièce, tendus l'un vers l'autre, prêts à se déchirer* » (LM, p. 22). Si le couple apparaît inséparable, tenu d'opérer ensemble leur quête et leur reconquête, la fiancée endosse néanmoins le rôle d'un personnage opposant, dont l'inertie retarde l'homme sur son trajet. Image de la contingence, elle est métonymiquement associée à des mains, répétant un « même rituel exsangue » (LM, p. 28) que le fiancé souhaiterait dépasser. « Pauvres mains de femme », déplore-t-il, ainsi « tout refaire, tout découvrir, et apporter pour cela ces pauvres mains de femme, juste capables de mémoire. vouloir reconstruire une maison toute différente, et utiliser les mêmes plans et les mêmes pierres » (LM, p. 27). En réitérant son désir d'emprise sur le fiancé, la femme semble figurer la part humaine qui refuse l'abandon nécessaire à l'élévation spirituelle :

> mes pauvres mains de femme
> mes pauvres mains de femme
> mes superbes mains de femme.
> superbes. puissantes. inexorables mains de femme. mains qui te devinent, mains qui t'attendent, mains qui te guettent, mains qui t'épient, mains qui t'entourent, mains qui t'enveloppent, mains qui te happent, mains qui te prennent d'assaut, mains qui te démontent morceau par morceau, mains insinueuses, mains envahissantes mais toujours victorieuses, superbes, puissantes, inexorables (LM, p. 29).

Le martèlement et le procédé de l'antépiphore redouble dans la réplique la clôture implacable imposée à l'homme par la femme. Aussi, lorsque la pièce dans laquelle sont enfermés les époux s'agrandit, image mystique des progrès

de l'âme, la fiancée est-elle prise de panique, ressentant l'élargissement comme une menace : « c'est beaucoup trop grand ici pour moi », « ce n'est pas possible de me laisser là », « je sens que je n'existe plus », « je veux suivre, moi aussi », l'indication scénique « *elle s'écartèle au sol comme pour se grandir* » (LM, p. 32) redoublant l'angoisse relayée par le discours. La scène peut faire songer aux images utilisées par Claudel, dans son interprétation du *Cantique* pour décrire le combat du corps et de l'âme aspirant à la transcendance :

> C'est le corps jusqu'ici qui toujours a eu le dessus, mais le moment vient à la fin où il s'aperçoit avec peur qu'il n'est pas le plus fort. C'est en vain qu'il a multiplié les ancrages, doublé et redoublé les amarres[11].

Le théâtre offre ainsi à Koltès la possibilité d'une mise en espace de la quête mystique et d'une mise en conflit des aspirations contradictoires d'un « moi » divisé.

Un langage du corps

Œuvre expérimentale, *La Marche* est surtout le lieu où s'élabore un mode de transmission excédant le langage. Le spectateur se voit ainsi contraint de renoncer à une parfaite intellection du texte au profit d'une expérience sensible. Koltès développe dans la pièce un langage du corps qui concurrence le discours. Comme le remarque Florence Bernard :

> C'est tout d'abord visuellement, par leur emplacement sur le plateau, que le spectateur conçoit l'opposition qui régit les relations entre les deux couples : tandis que les époux se tiennent sur des promontoires relativement élevés, les fiancés se déplacent sur des praticables situés quasiment au ras du sol[12].

Si le langage du corps vient souvent redoubler le discours des personnages, comme lorsque la fiancée affirme « je m'enfonce dans le vide » (LM, p. 20) tandis qu'une didascalie précise qu'elle « *s'écrase sur sa chaise* » (LM, p. 20), le dramaturge le charge aussi de faire sens par lui-même. Dans la version d'Henri Meschonnic, par exemple, l'époux adjurait sa compagne : « Lève-toi mon amour ma belle et toi viens » (Cdc, p. 32). Koltès choisit de ne garder que la première partie de l'injonction en la redoublant : « lève-toi, mon amour ma belle, lève-toi » (LM, p. 15). L'ajout « et toi viens » semble cependant moins biffé qu'exprimé différemment, par le geste mentionné dans la didascalie « *ils tendent leurs bras* » (LM, p. 14), geste qui se substitue au langage. C'est surtout par le travail de modulation vocale imposé aux comédiens, dont témoigne une série de didascalies minutieuses, que le dramaturge cherche à atteindre un spectateur invité à aborder le *Cantique* par la voie du sensible. L'exaltation amoureuse des époux est ainsi systématiquement figurée par un effet de crescendo vocal. Dans la scène d'ouverture, l'épouse amorce son récitatif « *à voix basse* » avant de le dire « *plus haut* » (LM, p. 9). Koltès mentionne ensuite que « *le rythme s'accélère* » et décrit la femme « *comme ivre* », avant d'achever la scène « *au plus fort de l'ivresse* » (LM, p. 10). En certains endroits, c'est la réécriture du texte

11 Paul Claudel, *op. cit.*, p. 109.

12 Florence Bernard, *op. cit.*, p. 309.

de Meschonnic en elle-même qui semble dictée par cet impératif de crescendo et d'accélération. Lors de l'avant-dernière apparition des époux, par exemple, l'auteur condense de manière spectaculaire le texte source qui multipliait longuement les comparaisons relatives au corps féminin comme dans le verset :

> Pareilles au fil d'écarlate tes lèvres
> et ta bouche est belle à voir
> Pareille à la tranche de grenade […] (Cdc, p. 36).

Il aboutit ainsi à une accumulation ne reprenant que les comparés du blason : « tes lèvres, tes seins, tes dents, ta joue, tes yeux, ta bouche, tes cheveux, ton cou » (LM, p. 35). L'effet d'accélération ainsi obtenu permet une amplification rythmique à la fin de la scène, plus significative par elle-même de l'exaltation amoureuse, que ne l'était le contenu sémantique des paroles du *Cantique*.

Si Koltès a utilisé toutes les ressources de l'écriture dramatique pour servir sa lecture du *Cantique des cantiques*, à l'inverse, le matériau poétique et biblique a de toute évidence nourri et influencé la forme théâtrale de *La Marche*, la pièce s'inscrivant indéniablement dans une contiguïté avec le sacré.

Un texte sacré ?

La Marche entretient un rapport étroit avec le sacré. Les écrits des mystiques qui la nourrissent confèrent à son écriture une dimension religieuse. Mais c'est surtout par une savante orchestration de son hermétisme et la mise au jour d'une prose incantatoire que le dramaturge semble apparenter sa pièce, de manière fantasmatique, à un texte sacré, un mystère théâtral.

Une pièce inspirée des mystiques

D'après les témoignages de ses proches, Koltès lisait les mystiques, à l'époque de la rédaction de *La Marche*. De fait, la partie de la pièce qui est une pure création de l'auteur, le dialogue entre les fiancés, porte les traces manifestes des écrits de Saint Jean de la Croix et de Thérèse d'Avila. Dans son *Chemin de la perfection*, titre qui a pu, en lui-même, inspirer à Koltès l'image de « la marche », Thérèse d'Avila développe l'analogie entre quête mystique et cheminement vers une source. Le chrétien doit, comme le feront les fiancés, remonter un fleuve pour atteindre l'eau au point le plus pur de son jaillissement. Comme pour eux, le chemin est long à trouver et le cap difficile à maintenir. La religieuse affirme ainsi : « Si nous ne regardions que le chemin, nous arriverions bientôt mais nous faisons mille chutes, mille faux pas ; nous nous trompons de route parce que nous ne tenons pas, je le répète, notre regard fixé sur le chemin véritable[13] », précepte que le fiancé semble reprendre à son compte en ordonnant à sa compagne : « l'eau… le fleuve. tu le remontes, tu le suis, jusqu'en haut… […] tu le suis, sans t'arrêter, sans penser à autre chose… » (LM, p. 33) ou encore « il faut garder le bord. toujours sentir le bord de la route sous le pied » (LM, p. 45). Avant Koltès, Thérèse d'Avila avait donc imaginé la représentation de l'âme

13 Thérèse d'Avila, *Le Chemin de la perfection*, Paris, Seuil, 1961, p. 114.

humaine et de sa quête contemplative par le biais de figures spatiales. L'image de l'agrandissement soudain de la pièce où sont enfermés les fiancés semble ainsi trouver une clé dans le constat du *Chemin de la perfection* : « Une âme qui débute dans cette voie serait troublée en se voyant, elle si petite, destinée à renfermer en soi Celui qui est si grand. Mais le Seigneur ne se manifeste pas à elle immédiatement : il agrandit peu à peu sa capacité […] il a le pouvoir d'agrandir ce palais[14]. » Tout le travail opéré sur la lumière dans *La Marche* pourrait s'inspirer de même de Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix qui en font tous les deux l'image et le signe de la présence divine. Mais c'est aussi dans les métaphores du *Cantique* lui-même que l'auteur puise pour bâtir son propre texte. Certains versets, que Koltès ne réutilise pas dans la partition des époux, semblent réinvestis dans celle des fiancés. L'affirmation des époux du Cantique : « les poutres de nos maisons sont de cèdres » (Cdc, p. 30), verset que Claudel analyse comme une image de la solidité de la foi, trouve ainsi peut-être un écho inversé dans la description de la scène d'Apocalypse des fiancés, qui mentionne l'effondrement des poutres. De même, l'interrogation du Chœur dans le Cantique : « Qui est celle qui monte du désert prenant appui sur son ami ? (Cdc, p. 48) » renvoie davantage à la marche des fiancés, décrite comme « montante » (LM, p. 45), qu'aux époux.

Un mystère théâtral

Si Koltès sature son texte d'intertextualité religieuse c'est cependant moins sur le mode de la référence que de l'identification qu'il l'inscrit dans une contiguïté avec le sacré. À l'image du *Cantique*, perçu comme éminemment symbolique par les exégètes, *La Marche* épouse la forme d'une allégorie. Le spectateur est en permanence invité à percevoir un sens caché derrière le sens premier de la fable théâtrale. Comme, pour le texte source, ce sens se dérobe cependant à l'interprétation. Or Koltès, malgré le regret dont il fait état dans sa lettre d'avoir donné naissance à un texte « incompréhensible », orchestre manifestement et exhibe l'hermétisme de sa partition. À deux reprises dans la pièce, il annonce le dévoilement d'une clé de lecture pour aussitôt la refuser au spectateur dans un geste déceptif. Ainsi, lorsque le fiancé décrit à sa compagne le chemin à parcourir, au moment où il s'apprête à énoncer le terme du voyage, qui révèlerait le sens de la marche « et ce ne sera pas trop long, parce qu'après le fleuve, il y a la source ; après la source il y a l'eau souterraine. et après l'eau souterraine… après… », il est interrompu par la fiancée qui lui ordonne : « tais-toi » (LM, p. 33). De même, dans la séquence du masque, qui apparaît comme le passage le plus difficile à interpréter de la pièce, l'injonction du masque recourt à une longue métaphore *in praesentia* qui multiplie les attributs du référent, créant par là-même un effet d'attente maximal : « le moment est venu de l'abandon et de l'anéantissement dans le gouffre glacial, aveugle, immobile, grondant, et souverain de… » et se trouve interrompue par la fiancée s'écriant « non » (LM, p. 38) au moment précis où le fiancé allait énoncer le référé porteur de la clé de la métaphore et, conséquemment, du sens de la scène. Si *La Marche* demeure hermétique au

14 *Ibid.*, p. 170.

spectateur il semble donc bien qu'il s'agisse là d'un hermétisme revendiqué et mis en scène par Koltès, obéissant au précepte mallarméen : « toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère[15]. »

Une errance verbale

La recherche du sacré dans *La Marche* se perçoit enfin dans la dimension incantatoire du texte. Koltès, procède à la répétition et à la mise en refrain des versets du *Cantique*, redoublant, par un tel martèlement, la composante incantatoire de sa source. La répétition se double d'un effet de creusement qui donne à percevoir une révélation progressive des paroles du *Cantique*. Ainsi, à de nombreuses reprises, l'auteur reprend un verset qu'il répète en l'amplifiant ajoutant à chaque réplique un segment nouveau. Or au lieu de suivre l'ordre linéaire du verset, il commence souvent par la fin pour remonter au début, comme dans ces deux répliques successives de l'épouse : « retourne. fais-toi semblable au cerf, ou au faon des chevreuils » (LM, p. 15), « avant que souffle le jour, et que fuient les ombres, retourne, fais-toi semblable, mon ami, au cerf, ou au faon des chevreuils » (LM, p. 16). Koltès, en organisant le dévoilement progressif du texte du *Cantique* sur ce mode de la réitération et de l'approfondissement semble ainsi superposer à l'errance des époux qui aspirent, dans un éternel recommencement, à un retour à l'origine, une errance verbale en quête d'un surgissement du sens sacré. La réplique finale du fiancé, « il faut chercher » (LM, p. 48), procède sans doute par le tour impersonnel employé, d'une double énonciation et d'une double destination, incluant l'auteur et le spectateur dans l'injonction. Dès lors, la dernière vision de la pièce, décrite dans la didascalie finale « *les fiancés marchent, sans avancer. Gestes, au ralenti : chutes, remontées, fatigue, fatigue…* » (LM, p. 49), viserait à résumer le sens de tout le spectacle dans une image de l'humanité entière.

Si *La Marche* n'offre pas au lecteur et au spectateur contemporain la maîtrise et la virtuosité du verbe des pièces dites de la maturité, cette première œuvre de Koltès apparaît précisément intéressante à analyser en ce qu'elle nous plonge dans un laboratoire de pensée et d'écriture. L'aspiration à une forme d'absolu de l'auteur qui sera au cœur de toute sa dramaturgie semble avoir rencontré, dans cette œuvre de jeunesse, la pensée mystique. Avant d'en arriver à la conclusion de *Dans la Solitude des champs de coton*, « il n'y a pas d'amour[16] », Koltès commence donc son parcours dramatique par l'exploration, à travers la réécriture du *Cantique des cantiques*, des possibilités et des voies du désir et de l'amour.

S'il simplifiera par la suite son système dramaturgique et s'il laissera en suspens les interrogations qui semblent, à travers la forme allégorique de *La Marche*, chercher encore une résolution, reste de son œuvre de jeunesse un matériau d'investigation fascinant qui conduit à vouloir voir conjurée la prophétie de Koltès, envisageant dans sa lettre la pièce qu'il était en train d'écrire comme destinée à demeurer reléguée dans un tiroir.

---

15 Stéphane Mallarmé, « Hérésies artistiques » (15 septembre 1862), reproduit *in Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 2003, p. 360.

16 Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986, p. 60.

Ici prend fin le monde et commencent les enfers
Quai ouest

Christophe Meurée
Université catholique de Louvain, CRI

« Mais il n'y a rien, que des bouts de l'enfer[1]. »
Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*

L'enfer est un mot manifestement fréquent sous la plume de Koltès. Souvent, il apparaît sous sa forme plurielle, héritée de quelque mythologie (grecque ou dantesque). Sans doute, sa récurrence dans l'œuvre du dramaturge de la fin du XX^e^ siècle signale-t-elle quelque hantise, à laquelle il convient de donner du sens.

Florence Bernard, dans son livre sur la *Poétique des contraires*, suggère que le hangar de *Quai ouest* puisse être « une version moderne de l'enfer antique[2] ». À cet égard, elle cite la lettre de Koltès envoyée de New York à François Regnault en 1983, dont le post-scriptum se révèle particulièrement troublant, en ce sens que l'écrivain a par la suite affirmé qu'il s'était d'abord soucié de « bâti[r] une structure » (RZ[3], p. 125) avant d'envisager le moindre sujet de pièce qui pût l'investir. Quelle structure bâtit-il, exactement ?

> Et puis, je dois te dire que passer quelques heures, par une nuit chaude, sur la jetée tout au bout du Pier donnant sur le New Jersey, avec des petites brumes bizarres, et des sirènes de bateau, […] et le bruit d'un plongeon dans l'eau, tous ces trucs-là, ça réveille des souvenirs mythologiques même dans une cervelle aussi inculte et grossièrement taillée à coup de reggae comme la mienne, des histoires de fleuve à passer et de mort et de retour sur le rivage, possible ou impossible, etc. (L, p. 468)

Certes, nombreuses sont les lectures du texte qui renvoient au référent spatial réel, ce fameux hangar new-yorkais désormais disparu. Or, si l'on retrouve dans ce courrier de nombreux motifs présents dans l'état final de la pièce (le plongeon, les sirènes, les brumes « bizarres », le passage, le fleuve), l'on peut s'interroger relativement aux « souvenirs mythologiques » qui tourmentent l'esprit de l'écrivain et que l'on peut supposer avoir été réinjectés dans le texte,

1 Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*, Paris, Minuit, 1988, p. 41.

2 Florence Bernard, *Koltès, une poétique des contraires*, Paris, Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2010, p. 132.

3 Les références aux textes de Koltès seront mentionnées comme suit, directement dans le texte : *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 2000 : RZ ; *Lettres*, Paris, Minuit, 2009 : L ; *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985 : QO.

d'une façon ou d'une autre, muant un espace référentiel réel en un référent mythologique.

Florence Bernard évoque le rapport unissant la pièce et les bouches d'enfer au Moyen-Âge[4]. Les premières scènes de *Quai ouest* adoptent en effet la forme d'une de ces entrées dans le domaine infernal qui ont fasciné les imaginations depuis des siècles. Toutefois, le texte de la pièce va beaucoup plus loin dans les allusions intertextuelles et les ombres des enfers imprègnent l'ensemble de la pièce ; c'est ce que j'aimerais essayer de débrouiller dans un premier temps. Pas plus que Dante ne se gêne de conjuguer les figures de l'enfer chrétien avec les figures mythologiques telles que Charon, pas plus que Nerval ne rechigne à s'assimiler à Orphée dans « El Desdichado », Koltès ne résiste à superposer et à confondre différents mythes et légendes jusqu'à obtention d'un précipité qui soit radicalement neuf et empreint de tradition, tout à la fois. L'écrivain constate lui-même cette accumulation : « Les motivations qui me poussaient à écrire cette pièce étaient si nombreuses qu'elles ont fini par constituer la principale difficulté à l'écrire. » (QO, p. 127). Dans un deuxième temps donc, je me livrerai à une interprétation de l'enchevêtrement intertextuel en question, dans le but de mettre en lumière sous un nouveau jour, grâce à *Quai ouest*, l'imaginaire de la faute en Occident. Plutôt que de m'interroger sur le « pourquoi » que dénigre un peu Koltès dans « Un hangar, à l'ouest », je vais tenter de me concentrer sur le « comment », préféré par l'écrivain. Ainsi deviendra-t-il sans doute possible de concevoir comment Koltès parvient à « changer de question » au fil de la pièce. En d'autres termes, je vais essayer de glisser avec lui de la question « Koch parviendra-t-il à se jeter dans le fleuve ? » à celle du « destin d'Abad » (RZ, p. 129).

S'il s'agit pour Koch, au début de *Quai ouest*, de traverser le hangar en vue de s'y suicider, il faut tout de même éclairer ses motivations. Koch pourrait choisir sa mort à n'importe quel endroit du monde, mais il détermine ce lieu (« Je sais, moi, très exactement où je suis » – QO, p. 12), ce *Quai ouest* – à condition d'interpréter le titre de la pièce en ce sens – d'où part un ferry (ou d'où partait un ferry). À destination du New Jersey, semble indiquer le référent réel mentionné par Koltès[5]. Mais si l'écrivain voulait nous indiquer la piste triviale d'une destination réelle, il s'y serait pris autrement. Au contraire, le lieu est particulièrement abstrait. Non qu'il s'agisse d'une caricature – encore que les traits caricaturaux parsèment également le texte – mais plutôt d'un lieu symbolique : un hangar où l'on prend le ferry, un fleuve, une forme de droit de passage et un suicide projeté. Le monde dans lequel nous plonge *Quai ouest* ressemble à s'y méprendre au lieu où les âmes s'embarquent sur le

4 Florence Bernard, *op. cit.*, p. 139.

5 À l'évidence, c'est le texte « Un hangar, à l'ouest » qui a constitué l'influence la plus déterminante (RZ, p. 123-140). Stéphane Patrice favorise quant à lui l'interprétation référentielle qui veut que la scène se passe à Key West et non à New York (Stéphane Patrice, *Koltès subversif*, Paris, Descartes et Cie, coll. « Essais », 2008). À vrai dire, ce n'est pas que cela importe peu : cette question du référentiel est tout à fait inutile et obscurcit le texte plus qu'elle ne l'éclaircit, en ceci que Koltès ne nomme pas (sinon par le titre de la pièce) le lieu dans lequel se déroule l'action. Il faut donc partir du principe que l'éclairage attendu doit venir d'ailleurs.

Styx ou l'Achéron pour rejoindre le royaume d'Hadès ou les cercles infernaux. Monique s'en plaint amèrement : « Maurice, Maurice, ce n'est pas le monde vivant, ici. » (QO, p. 14). Koch ne peut-il vraiment pas accomplir son suicide seul ? Lui faut-il vraiment une accompagnatrice qui lui dise ce qu'il doit faire et des compères pour se jeter à l'eau – comme la Sibylle pour Énée ou Virgile pour Dante – ou bien assiste-t-on à une recréation (une « resémantisation », peut-être) de la descente aux enfers, au propre comme au figuré ?

L'intertextualité koltésienne peut parfois être extrêmement allusive ; il faudrait même pouvoir parler, en de nombreux cas, de situation citationnelle. Comme le prénom de Mathilde, dans *Le Retour au désert*, qui s'inspire sans doute de la très ironique chanson de Jacques Brel, datant de 1964, c'est-à-dire de l'époque à laquelle se déroule l'action de la pièce, à quelques années près. De même, Roberto Zucco qui tient à la fois d'Œdipe et d'Hamlet. Dans le cas des enfers de *Quai ouest*, il ne faut pas faire appel à moins de quatre intertextes pour cerner le phénomène : la *Théogonie* d'Hésiode, les *Métamorphoses* d'Ovide et celles d'Apulée et *La Divine Comédie* de Dante. Aucune citation directe, bien entendu, mais des réminiscences plus ou moins précises qui construisent pas à pas les premières scènes de la pièce ainsi que quelques détails ultérieurs.

Au « mur d'obscurité », souligné par les propos de Monique répond la description d'Hésiode : « La Nuit de l'Érèbe / a là sa maison qui fait peur, / et qui se dresse, enveloppée / dans un brouillard presque noir[6] ». Suivant Monique, les hypothèses fusent : « c'est peut-être une rue, peut-être une maison, peut-être bien le fleuve ou bien un terrain vague, un grand trou dégoûtant » (QO, p. 11). Virgile parle quant à lui de « gouffre bourbeux[7] » quand son compatriote Ovide le dit « noyé dans un épais brouillard[8] ». Or, le brouillard est sous-entendu dans la citation de Victor Hugo en épigraphe, tout comme le noir et la bourbe sont rendues par les multiples allusions à la noirceur qui rend tout indistinct (et affecte les silhouettes au point qu'elles sont perçues comme des ombres) et à l'aspect extrêmement glissant du sol[9]. Dans la même optique, on peut renvoyer l'eau glacée, sale et pleine de mazout aux rocs noirs que la plupart des auteurs classiques voient émerger du Styx ou de l'Achéron.

À Hésiode, Koltès emprunte également la description de l'alternance du jour et de la nuit qui pénètre la maison de l'Érèbe. « La nuit va retomber, je vous préviens, si vous ne vous dépêchez pas », presse Claire (QO, p. 63). Cette importance de la course du jour et de la nuit, qui rythme la pièce contemporaine jusqu'à investir les répliques des personnages (Cécile et Charles en tête), se retrouve également sous la plume de Virgile. Ainsi, le lever du soleil indique le point de non-retour au-delà duquel c'est à la mort que le visiteur des enfers

6 Hésiode, *Théogonie*, trad. du grec ancien par Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 77.

7 Virgile, *Énéide*, trad. du latin par Maurice Lefaure et Sylvie Laigneau, Paris, LGF, coll. « Livre de poche », 2004, p. 247.

8 Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. du latin par Joseph Chamonard, Paris, Garnier, coll. « GF », 1966, p. 254.

9 « Ainsi, dans la première scène de Monique et de Koch dans l'obscurité, on donnera son vrai sens à la scène si avant tout on s'attache à bien montrer ces deux personnes qui essaient de marcher sur un sol glissant. » (QO, p. 104).

appartient ; la citation de Joseph Conrad qui se place en dernière épigraphe interne au texte (QO, p. 77) va tout à fait dans ce sens[10].

À coup sûr, le mythe de Charon a présidé à l'élaboration du personnage de Charles[11]. À commencer par son nom puisque, si les quatre premières lettres sont communes au nom du nocher et au fils de Cécile, la prononciation est toute différente en français. Or, Charles a été baptisé sous le prénom de Carlos, ainsi que le rappelle sans cesse sa mère. Autrement dit, par le biais de cette double nomination, le personnage koltésien lance un répons à la fois graphique et phonétique au personnage mythique. Charles n'a certes pas l'âge des Charon de Virgile, d'Apulée ou de Dante, plutôt chenus, mais ne s'en considère pas moins trop vieux pour les femmes et pour leur adresser la parole ; de même, il se plaint de sa condition physique et hygiénique, ce qui est un trait du Charon virgilien, décrit comme « d'une saleté épouvantable[12] ». Charon comme Charles réalisent ce que Cécile estime n'être qu'« un travail sans nom, la nuit, un travail sans fiche de paie et sans augmentation et sans honorabilité » (QO, p. 39). Ce travail s'effectue dans le mouvement. Or, Koltès souligne, dans les notes de mise en scène, que « ce qu'il y a à voir de Charles, c'est précisément le temps qu'il met à aller d'un point à un autre, et la démarche qu'il prend » ; il ajoute : « Charles, qui ne vient de nulle part et ne va nulle part » (QO, p. 105). Son métier est de garder une entrée, qu'il soit gorille dans un club ou nocher des enfers.

Le mythe de Charon est associé à sa rémunération. Son rôle premier chez le poète latin chantre d'Auguste n'est cependant pas de se saisir de l'obole, bien que ce trait soit également présent chez Dante et chez Apulée, mais de réclamer le motif du passage exigé par le visiteur des enfers. Toute la scène de la rencontre de Charles et de Koch répond à une forme de rituel[13] qui correspond, trait pour trait, aux récits de voyages aux enfers tels que nous en propose la littérature classique. Ce rituel dénombre trois étapes : la demande et la justification, le paiement du droit de passage et la traversée. La première étape se caractérise par la litanie du discours de Koch, qui butte sans cesse sur le but à atteindre.

> Voudriez-vous, s'il vous plaît, m'aider à traverser ce hangar et me mener au bord du fleuve, là où l'on a une bonne vue sur le nouveau port, là où l'on prend le ferry ? […] C'est à quelques mètres, peut-être deux cents pas, je suis certain de ne pas me tromper de hangar, l'endroit où l'on prend le ferry, c'est là que je veux aller […] ; de toute façon peu vous importe, c'est quand même là que je veux aller. (QO, p. 15-16, *passim*)

Ainsi, chez Apulée, « Qui que tu sois […], dis quel dessein t'amène ; et réponds sans aller plus avant » correspond aux demandes répétées d'Abad

---

10 Ce qui autorise, partant, la réinterprétation des autres épigraphes contenues dans le texte de Koltès : la citation de London commence par exemple par « Ce n'est pas encore la mort » (QO, p. 62), etc.

11 Florence Bernard le donne déjà comme un modèle possible dans *Prologue* (Paris, Minuit, 1991). Cf. Florence Bernard, *op. cit.*, p. 140.

12 Virgile, *op. cit.*, p. 247.

13 Voir, à ce sujet le livre de Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et Ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, coll. « Comparatisme et société », 2010.

par le truchement de Charles[14]. Koch estime de son côté avoir une « raison honnête […], suffisante » (QO, p. 16) à sa présence. Sa demande modifie toutefois insensiblement le type de traversée, puisque ce n'est pas seulement le fleuve qui en est l'objet, mais le hangar qui conduit au fleuve.

> Mais c'est vrai que je ne suis pas chaussé pour marcher ici, que ma mémoire n'est quand même pas si bonne que je puisse me diriger dans l'obscurité, et que tout a tant changé, d'ailleurs, qu'il me faut absolument quelqu'un pour m'aider à aller de l'autre côté ; il y aura alors peut-être assez de lumière pour que je trouve les pierres moi-même ; alors je vous remercierai et ce sera tout. (QO, p. 15)

La rupture syntaxique qui aligne les subordonnées de façon paratactique alors que les unes ne dépendent pas du même antécédent ou de la même construction verbale que les autres provoque un effet étrange, même à l'oral, qui fait que l'on ne sait plus si le besoin d'aide de Koch est simplement une vérité ou un effet de sa mauvaise mémoire ou un effet du changement de paysage. De plus, l'enchaînement par le point-virgule et l'adverbe « alors » donne l'impression que la lumière viendra du passage vers « l'autre côté ». Cette dernière formule, « l'autre côté », scandera l'ensemble du texte de la pièce, où elle s'opposera toujours à un « ici », variant selon la position des personnages, répartis de part et d'autre d'une limite, d'une frontière que Koch cherche à franchir dans un sens et Charles, dans l'autre[15].

L'obole est le passage obligé en direction des enfers, ainsi que le rappelle le texte d'Apulée : « Par conséquent l'avarice est vivante même chez les morts, et le pauvre à l'agonie doit demander son viatique, parce que si par hasard il n'a pas d'argent sous la main personne ne lui permettra de périr[16]. » La question de l'obole se pose différemment dans la pièce contemporaine, puisque Koch cherche en vain de l'argent qu'il dit liquide, mais l'ancrage intertextuel est assurément classique et débouche souvent sur l'ironie.

> Le problème est que l'argent, je veux dire l'argent liquide, les pièces, les billets, cela fait longtemps que je n'en ai pas eu en main, cela fait longtemps, vous devez le savoir, que l'argent ne se transporte plus en pièces, en billets, comme au Moyen Âge je suppose, je ne connais rien à l'Histoire ; […] je n'ai sur moi

14 Charles s'adresse également à Koch directement : « Qu'est-ce que vous êtes venu faire ici, alors ? […] Qui c'est qui veut ta mort ? […] Pourquoi ? » (QO, p. 21). Le Virgile de Dante interpelle ainsi Charon : « Charon, ne te démène pas / on veut ainsi là où l'on peut / ce que l'on veut, et ne demande pas davantage » (Dante, *La divine Comédie. L'Enfer*, trad. de l'italien par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1985-1992, p. 45). Monique ne meurt certes pas, mais Koltès la décrit ainsi dans les notes de mise en scène qu'il livre aux lecteurs de la pièce : « Monique, c'est une de ces interminables morts de théâtre, où le héros blessé accumule les raisons de sa mort pour ne pas dire qu'il meurt, tout court, sans raison » (QO, p. 107).

15 « De l'autre côté, là-bas, c'est le haut ; ici, c'est le bas ; ici même on est le bas du bas, on ne peut pas aller plus bas, et il n'y a pas beaucoup d'espoir de monter un peu. Le plus haut qu'on montera, de toute façon, on ne sera jamais rien d'autre que le haut du bas. C'est pour cela que je préfère changer de côté, moricaud, je préfère aller là-bas ; je préfère être, là-bas, le bas du haut qu'ici, le haut du bas. » (QO, p. 60).

16 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or*, trad. du latin par Olivier Sers, Paris, Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2010, p. 235. Même si Koltès n'avait aucune chance de connaître cette traduction, son style vivant ne lui aurait pas déplu.

> que mes cartes de crédit ; je veux bien vous laisser mes cartes de crédit, si vous savez comment vous en servir […]. (QO, p. 15)

Aucun des substituts qu'il propose ne satisfont vraiment Charles, bien entendu.

> Charles. – […] Tu ne m'as pas donné d'argent.
> Koch. – Je vous ai donné mes cartes de crédit.
> Charles. – Pas d'argent.
> Koch. – Mais c'est de l'argent, ça ; je ne connais pas d'autre forme d'argent. (QO, p. 23)

Ainsi que Vénus le conseille à Psyché sous la plume d'Apulée, il importe que la rémunération du nocher soit récupérée par Charon lui-même[17].

> Charles. – […] Qu'est ce que tu me donnes en échange ?
> Koch. – Je vous ai déjà tout donné. Et vous n'avez même pas ramassé la montre.
> Charles. – Je ne ramasse pas, moi. (QO, p. 23)

De la même façon, les didascalies de cette scène insistent sur l'aspect rituel qu'observe Koch : « *Il avance de quelques pas dans la pénombre, pose son portefeuille sur le sol, recule à nouveau*[18]. » ; « *Il avance, pose les objets sur le sol, recule.* » ; « *Il avance, pose la montre par terre, revient à sa place.* » (QO, p. 16, *passim*). Le rituel se clôt sur une phrase tout à fait significative : « Maintenant que je n'ai plus rien, aidez-moi. » (QO, p. 16)

Ici s'insinue la tradition religieuse du dépouillement qui précède l'entrée au paradis ou en enfer. Non seulement Koch tente vainement de payer son droit de passage, mais il s'allège de surcroît pour ne pas faire sombrer la barque du nocher, qui ne contient habituellement que des ombres. La question des chaussures en tant qu'objet d'échange dans la pièce ou du bruit de la marche prend là un sens tout à fait neuf.

> Le gros, là-dehors, il va retourner de l'autre côté, il va leur dire : j'ai entendu des gens qu'on n'entend pas quand ils marchent, là-bas, de l'autre côté ; et tu vas prendre sur ta gueule. (QO, p. 73)

Cette phrase demeure énigmatique jusqu'au moment où on la considère sous l'angle des ombres qui peuplent les enfers et du travail mal accompli par ses différents gardiens, censés retenir tout étranger qui y passerait.

Car les gardiens des enfers sont en nombre. À Charon succède ainsi Cerbère, le chien aux trois têtes que l'on entend dès l'abord des bouches d'enfer, quelle que soit la source littéraire du mythe[19]. « J'entends des bruits, j'entends des

---

17 *Ibid.*, p. 235.

18 Il est intéressant de constater que l'adverbe « à nouveau » n'a en soi aucun sens, puisque nulle part une autre didascalie ne précise que Koch ait déjà reculé auparavant.

19 Virgile, *op. cit.*, p. 245 ; Hésiode, *op. cit.*, p. 78-79. Remarquons que les « chiens » étaient déjà trois dans *Combat de nègre et de chiens* (Paris, Minuit, 1983-1989), et qu'Alboury cherchait à faire traverser le corps de son frère, au risque que celui-ci reste coincé, à errer dans le monde des vivants. N'oublions pas non plus la mention des chiens par Koltès lui-même à propos du lieu réel qui sert de référent au cadre de la pièce : « il y eut même des gardes et des chiens » (RZ, p. 125). L'auteur dit sans doute la vérité, mais elle est trop belle pour quelqu'un qui comme lui aime à brouiller les pistes.

chiens, c'est plein de chiens sauvages autour de nous qui rampent dans les décombres », dit Monique au tout début de son monologue inaugural (QO, p. 11). Il n'y a pas à douter que la triade formée par Charles, Abad et Fak représente le chien de garde. Non seulement tous trois sont assimilés à des chiens par les autres personnages (pour ne prendre qu'un seul exemple : « vous êtes comme les chiens, vous vous chamaillez mais vous finissez toujours par vous lécher le cul », dira Claire – QO, p. 33), mais ils montrent la même tendance que celle qu'Hésiode prête au gardien canin des enfers.

> Un chien qui fait peur / est en surveillance à l'entrée ; / il est sans pitié / et il joue un méchant jeu : / pour ceux qui entrent il est aimable, / il remue la queue / et les oreilles ; mais jamais / il ne les laisse sortir ; / il guette, il les prend, il les mange, / dès qu'ils repassent la porte / d'Hadès le tout-puissant / et de l'effrayante Perséphone[20].

En ce sens, l'on peut relire la façon dont Monique cède successivement aux charmes de Fak ou de Charles, au « regard timide de chiot[21] » (QO, p. 49). Sans conteste, Charles, Abad et Fak, sous leurs airs enjôleurs, se révèlent être des chiens sans pitié, qui ne lâchent pas leur proie. Si Koch et Monique ont voulu pénétrer ces territoires, aucun des trois jeunes hommes n'a l'intention de les en laisser ressortir. Pour amadouer le chien tricéphale, il convient, chez Virgile et chez Apulée, de lui donner à manger un gâteau, ce même « gâteau[22] » qui suscite la jalousie de Cécile.

La triade peut aussi bien figurer (il n'y a pas de limite à la superposition qu'opère Koltès) le tribunal infernal composé de Minos, de Rhadamanthe et d'Éaque. Le fait que Charles insiste sur la fraternité qui existe entre eux (Minos et Rhadamanthe sont frères de sang) en est un signe probant, tout comme l'insistance sur leur implacable raison : « Fak a toujours raison, toi aussi » (QO, p. 43). Dans le même sens, Cécile et Rodolfe deviennent une Perséphone qui se languit du monde de la surface et un Hadès particulièrement décati. Cécile n'est-elle pas – et Koltès y insiste dans ses notes (QO, p. 106) – « comme une mouche enfermée dans un placard qui meurt à la fin du jour sans que le placard ait même été entrouvert » (QO, p. 41), à l'instar de Perséphone, maintenue de force dans les entrailles de la terre six mois par an, parce qu'elle fut enlevée par Hadès, tout comme Cécile le fut par Rodolfe, d'abord pour connaître les Lomas Altas (les Collines Hautes !), puis la « merde » du hangar (QO, p. 103) ?

Toutes ces allusions fonctionnent, de manière obvie, de telle façon que la transaction, le « *deal* » du passage désiré par Koch, se mue en une forme de déchéance ou de chute, de descente aux enfers. Et c'est ce point qu'il convient d'éclaircir : pourquoi mettre en scène le rituel de la descente au enfers et la transaction qui constitue le passage, si le résultat est de toute façon la fin inéluctable de Koch ? Pour ce faire, rappelons les éléments descriptifs du

---

20 Hésiode, *op. cit.*, p. 78-79.

21 Remarquons que chez Hésiode, c'est Typhon, une autre créature infernale, qui apparaît sous la forme de chiots (Hésiode, *op. cit.*, p. 82).

22 Virgile, *op. cit.*, p. 252 ; Apulée, *op. cit.*, p. 233. Chez Koltès, par exemple, Cécile assène à Charles : « Je veux être dans ton plan, au beau milieu de ton plan, bouffer avec toi ma part de gâteau qu'il est juste que je bouffe avant de crever. » (QO, p. 40).

cadre de l'action : « *Dans un quartier* à l'abandon *d'une grande ville portuaire occidentale, séparé du centre-ville par un fleuve, un hangar* désaffecté *de l'*ancien *port.* » (QO, p. 7, je souligne). Dans cette didascalie initiale, Koltès insiste pesamment sur la désaffection du lieu. Cela laisse à penser que l'enfer puisse être devenu un vain lieu. De plus, il n'est pas innocent que le texte précise le caractère occidental de ce dernier. Évidemment, l'on pense tout de suite à la question de la vraisemblance du reste du texte : le ghetto des immigrés sans le sou, à la limite de la mendicité, qui s'oppose au centre-ville des riches bourgeois, préservé de la pauvreté, de la saleté. Mais fort des intertextes qui mettent en perspective le motif de la descente aux enfers, ne pourrions-nous pas diriger nos pas parallèlement à ceux de Koch et percevoir, à la lecture de la pièce, une nouvelle manière de concevoir le mythe de la chute ?

Koltès prend, comme le dit Florence Bernard, un « souverain plaisir à subvertir les données qu'il fournit à son public[23] ». La descente aux enfers ne se destine pas ici à un sauvetage, à une visite de lieux ou à une mission divine, comme c'est le cas pour Héraclès, Orphée, Énée, Dante ou Psyché. Se dessine un autre objectif, exprimé dans le désir de Koch de se suicider, auquel répond le désir de fuite réciproque de Charles. « Dans cette pièce, on ne se trouve que devant des scènes de commerce, d'échange, de trafic ; et je crois qu'il faut tâcher de comprendre de quel type de trafic il s'agit, et quels en sont les enjeux immédiats, avant de supposer qu'il n'est qu'une apparence. » (RZ, p. 132). Il faut donc plutôt tenter de cerner les motivations de Koch afin de déceler l'objet de son désir suicidaire. Le personnage se sait avoir commis une faute impardonnable, d'autant plus impardonnable qu'elle consiste à avoir floué des religieuses, à avoir détourné de l'« argent sacré » (QO, p. 21). Par ailleurs, il se montre plutôt impénitent, puisqu'il refuse de donner les explications et les raisons nécessaires à l'élucidation de son geste. Comme le souligne le Virgile de Dante, « ceux qui meurent dans la colère de Dieu / arrivent ici de tous pays ; / et ils sont prêts à traverser le fleuve, / car la divine justice les presse, / et leur peur se change en désir[24] ». La volonté dont fait preuve Koch est très ostensiblement associée à cette mutation de la peur en désir. Le choix de l'endroit en atteste, ainsi qu'il s'en confie à Charles : « J'ai connu ce quartier, autrefois. Je cherchais un endroit qui me ressemble. » (QO, p. 22). Le personnage se ressent donc en quelque sorte appartenir à l'un des cercles décrits par Dante, mu par le poids d'une faute coupable.

La culpabilité koltésienne s'inspire sans nul doute de la figure tutélaire de Dostoïevski[25], mais pas seulement. La culture biblique de l'auteur joue un rôle considérable. La pièce toute entière est placée sous le signe de la faute, avec l'épigraphe de la *Genèse* (6, 13) : « La fin de toute chair m'est venue à l'esprit. » (QO, p. 5). Il s'agit en effet de l'assertion divine lancée à Noé, au moment où, au vu de la corruption du monde, le créateur décide de mettre en œuvre le Déluge et de ne sauver que les justes. Ceci constitue la première apparition,

23 Florence Bernard, *op. cit.*, p. 37.

24 Dante, *op. cit.*, p. 47.

25 Outre *Procès ivre* (Paris, Minuit, 2001) qui adapte *Crime et Châtiment* pour la scène, Florence Bernard ne cesse d'insister sur cette figure tutélaire (*op. cit.*)

dans la *Bible*, d'une dénonciation de la corruption collective de l'humanité, après les fautes individuelles d'Ève et de Caïn, avant les fautes de Babel, de Sodome ou de Gomorrhe.

Ce verset extrait de la *Genèse* entre en dialogue avec la citation très approximative[26] empruntée à Burning Spear (rappelons la lettre à Regnault : « ça réveille des souvenirs mythologiques même dans une cervelle aussi inculte et grossièrement taillée à coup de reggae comme la mienne ») : « I would like to see the shade and tree where I can rest my head. » (QO, p. 5). Dans cette chanson, « Resting Place » (1975), il n'est question que de trouver le lieu où il deviendra enfin possible de se reposer et, par l'extension de sens que permet la langue de Shakespeare, de mourir. Le dialogue des épigraphes ordonne par conséquent le désir conjugué de Koch et de Charles, qui tous deux veulent atteindre cet « autre côté » qui n'est pas leur monde, poursuivis par leur corruption respective. Cependant, tant les fautes que les désirs appartiennent au système d'un commerce divin qui engage toujours une juste rétribution.

Koch et Charles se soumettent donc à une forme de jugement, ce Jugement dernier que Koltès évoque dans une note de carnet, note qui porte dans la marge les initiales de Charles. « Sur le véritable Jugement dernier (quel était ton revenu annuel du début et à la fin ; cf. parabole des talen[t]s) et sur le véritable enfer (HLM, ca[r]rosseries de 2CV et de motos – Paradis : court de tennis, terrasses et drinks[27]). » L'interprétation de la parabole des talents par l'écrivain est tout à fait littérale, et pour cause. La forme du Jugement dernier – que Koltès qualifie de « véritable », par opposition à toute visée apocalyptique – se livre comme un décompte de la valeur marchande de l'individu. La réplique de Charles qui clôt *Quai ouest*, située entre sa mort et celle, légèrement antérieure, de Koch, étoffe cette vision du Jugement dernier, quoiqu'elle masque sa portée de réécriture de la tradition chrétienne. Il s'agit de la seule mention explicite de l'enfer dans l'ensemble de la pièce, alors que la mention de la parabole présente dans le carnet a disparu.

> Quand on est mort, l'âme s'envole et se retrouve devant le bon Dieu qui juge et décide qui va au ciel et qui va en enfer. Il demande une moyenne annuelle de ce qu'on a gagné, et il faut apporter, pour prouver sa déclaration, soit une fiche de paie, soit une déclaration d'impôts. Tous ceux dont il est prouvé que le salaire dépasse une certaine somme vont au ciel, et les autres en enfer. […] Au ciel, il y a des villas riches gardées par des doberman[28], avec des pelouses et des courts de tennis ; on sert des drinks avant les repas et même les anges, qui sont les serviteurs, sont chaussés avec des weston[29]. En enfer, on habite dans des carrosseries vides de vieilles bagnoles. (*Il rigole.*) Foutaises. […] Peut-être, avec une fausse fiche de paye. (*Il rigole, regarde Abad.*) (QO, p. 101-102)

---

26 Les paroles exactes sont : « I would like to see / The broad shaded tree / Just I can rest my head underneath ».

27 KLT 5.11 (je corrige les quelques erreurs du manuscrit entre crochets), conservé à l'IMEC.

28 Le paradis est donc également gardé par ses Cerbères, ce qui ne fait qu'accentuer la confusion entre les deux destinations posthumes.

29 Il s'agit également de la marque des chaussures de Koch. Remarquons aussi que l'expression « Foutaises » qui suit était l'expression favorite du même personnage.

C'est évidemment à ce moment de l'évocation de la tricherie désespérée qu'Abad tire sur Charles et le tue. Chronique d'une créature infernale qui rêve de paradis, chronique d'un bon chrétien qui rêve d'enfer ? En quelque sorte. Toutefois, si la pièce ne s'était pas ancrée dans le mythe des enfers, le sens des dernières répliques de Charles n'aurait pu avoir la même portée, c'est-à-dire d'assimiler les schèmes eschatologiques – réputés divergents[30] – du Jugement et de la Rédemption. Les valeurs sont inversées au point de renvoyer dos à dos paradis et enfer. Tout comme sont superposés Jugement, Rédemption, Faute, Désir, Chute, Sacré.

Plus tôt dans la lettre à François Regnault déjà convoquée, Koltès cite en exemple un long extrait de *Lumière d'août* de Faulkner, dont je reprends un passage très significatif : « La malédiction de la race noire vient de Dieu, mais la malédiction de la race blanche c'est le Noir qui, éternellement, sera l'élu de Dieu parce qu'un jour il l'a maudit. » (L, p. 468). Cette sentence ne laisse pas de faire appel à l'argument tout à fait étrange (et émanant du même Regnault) que l'écrivain français livre aux lecteurs de la pièce publiée en 1985 : « Abad n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce ; c'est la pièce qui est le négatif d'Abad. » (QO, p. 108). *Quai ouest* prend alors les atours d'une réflexion sur l'homme occidental, tel qu'il apparaît sur les rives de l'Atlantique sans jamais se confondre avec l'Africain, à la suite d'une forme de décret divin que rappelle Cécile : « C'est le monde renversé mais Dieu, merci bien, a l'habitude de distinguer les animaux purs des animaux impurs, on ne couchera jamais sur la même couchette, merci bien, vous n'embarquerez jamais sur le même bateau que nous » (QO, p. 52). Cette perspective purement fantasmatique de la ségrégation raciale résulte clairement de la façon dont sont conçues les notions de faute et de chute dans le monde occidental. Le noir de la pièce, quant à lui, dénonce par son silence la farce du jugement divin.

Ainsi, comme le pressentait Schopenhauer[31], l'Occident se fonde sur la hantise de la chute comme illusion suprême. Quelles que soient les condensations signifiantes ou la mutabilité attributive des rôles joués par les personnages en regard des intertextes possibles, Koltès les renvoie avant tout à leur essence peccamineuse. C'est donc en ce *Quai ouest*, qui marque l'orientation inverse à celle suivie par les premières créatures bibliques à avoir commis une faute et à avoir connu la chute (Adam et Ève), que se dénouent pour Koltès les paradoxes de l'homme occidental jamais satisfait de son sort, hanté par la crainte des enfers ou de ne jamais revoir la lumière, hanté par la malédiction illusoire qui commande son existence, ses peurs et ses désirs. Le mouvement même des personnages de la pièce, en tension constante, se reflète dans l'immobilité et la mutité d'Abad. La phrase empruntée à Faulkner renverse la parabole des talents et anéantit la transaction de l'obole, dénoncée comme une illusion. Abad tue Charles aussi

30 À ce sujet, il convient de consulter l'article de Françoise Bonardel, « De la caducité comme pratique spirituelle » dans Antoine Faivre (dir.), *La Chute. De l'exil à la rédemption*, Paris, Noesis, coll. « L'instant spirituel », 2002, p. 21-52.

31 Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. de l'allemand par A. Burdeau, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1966-2004.

bien que Koch (en dernière analyse, il importe peu que Koch se suicide ou non). L'ironie réside alors dans le bavardage incessant des personnages blancs de la pièce, qui entrent dans toutes les transactions[32] tout en en soulignant, contradictoirement, l'absurdité. Si sagesse il y a, elle se tient dans l'ombre de « celui qui a vu le diable » (QO, p. 19), c'est-à-dire le déchu par excellence, et qui, opiniâtrement, se tait.

32 Claire commence à mourir (QO, p. 107), parce qu'elle entre dans le jeu de transactions qui caractérise les enfers.

Les Testaments en pièces

Marie Hartmann
Université de Caen-Basse Normandie, LASLAR

En 2002, lors des Deuxièmes Rencontres internationales consacrées aux réécritures et métissages dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès, certains critiques avaient souligné l'importance de sa culture religieuse et pris en exemple l'adaptation du « Cantique des cantiques » que constitue *La Marche*. De plus, Yan Ciret rappelait que le dernier projet de Koltès avant de mourir était un travail sur le « Livre de Job[1] ». L'analyse de l'hypotexte religieux dans *Quai ouest* s'inscrit dans la continuité de ces approches.

Quai ouest comporte une importante dimension intertextuelle, affichée d'abord par les épigraphes empruntées à différentes sources, de la « Genèse » pour ouvrir la pièce, à Marivaux, dans les dernières pages. La pièce utilise les multiples ressources de l'intertextualité : de la citation directe « qui fait signe », au travestissement burlesque[2], en passant par la transposition et l'allusion beaucoup plus implicite mais non moins satirique. La construction du texte comme « une mosaïque de citations[3] » induit des lectures multiples, en creux, en zigzags, en suivant ces signes de pistes. Elle contribue à interdire toute interprétation univoque et joue et déjoue les filiations affichées.

On verra d'abord comment le texte emprunte et détourne certains textes de « l'Ancien Testament ». Puis, comment il joue des références aux « Évangiles[4] ».

Morceaux de « l'Ancien Testament »

L'importance de « l'Ancien Testament » est marquée par sa place inaugurale, dans le choix d'une épigraphe empruntée à la « Genèse ». Cette référence conjuguée à la mention de l'arbre, dans la deuxième épigraphe, esquisse en

1 Yan Ciret, « L'infini Koltès » *in La Bibliothèque de Koltès, Réécritures et métissages*, Actes des 2e rencontres internationales Bernard-Marie Koltès, Metz, octobre 2002, Bibliothèque-Médiathèque de la ville de Metz, 2004, p. 98.

2 Sur ces notions, voir respectivement : Antoine Compagnon, *La Seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 57 et suivantes, et Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1982, p. 35.

3 Julia Kristeva, *Sèmèiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 85.

4 Toutes les références religieuses renvoient à *La Bible, traduction œcuménique*, édition intégrale, Paris, Les éditions du Cerf et la Société biblique française, 1991, 3096 p.

arrière-plan la vision d'un ancien jardin d'Eden. Cette vision est confortée par une remarque de Monique qui rappelle qu'autrefois, au lieu de ce « trou noir », il y a avait là « un quartier d'artisans et de retraités, un monde ordinaire, innocent[5]. » Elle est surtout portée par les différents discours de Cécile qui évoque, avec une nostalgie ambivalente, le pays « où les gens sont chrétiens et où l'on nous respecte[6]. » Dans cette perspective suggérée allusivement, il faudrait reconnaître en Rodolfe et Cécile d'improbables Adam et Eve. Cette piste de lecture est appuyée par le fait que Rodolfe indique qu'il l'a sortie de son « ruisseau » et l'a formée[7] de même que Dieu modèle la femme à partir de la boue et d'une cuisse de l'homme dans la « Genèse ». Elle est encore rappelée quand Cécile est traitée de « putasse[8] », convoquant ainsi, sur un mode injurieux, le thème de la faute de la femme. Dès l'ouverture de la pièce, les deux épigraphes suggèrent de voir ce monde comme celui de la Chute où errent d'étranges Adam et Eve et leur descendance issue de Caïn. Celui-ci disait à Dieu : « Si tu me chasses aujourd'hui de l'étendue de ce sol ; je serai caché à ta face, je serai errant et vagabond sur la terre et quiconque me trouvera me tuera[9]. » À quoi fait écho directement le premier monologue de Monique qui dit leur errance et leur peur : « je ne sais pas où aller Seigneur ! Et si brusquement quelqu'un, quelque chose apparaissait […] N'importe quel individu, le plus innocent, qui se perdrait là même en plein jour pourrait se faire massacrer[10]. » Ce premier exemple illustre un mouvement continu de la pièce : l'imitation du Texte se double d'une contestation de celui-ci. Cette mise en question est visible indirectement dans l'association d'une citation de la Bible et d'une référence à une chanson populaire et profane. Même si les textes de Burning Spear sont scandés par des références religieuses et qu'en l'occurrence, cette chanson répète l'impossible repos et l'errance sur cette terre, il y a là un décalage patent[11]. De façon plus nette, s'ils errent dans un monde de la faute, un monde coupable et non plus innocent, il n'y a jamais eu d'Eden et le monde est toujours déjà celui de la Chute. L'ambivalence de la nostalgie de Cécile souligne cet aspect. Elle évoque contradictoirement ce « pays » comme celui « où les rues sont si propres, où il fait tellement frais[12] » puis indique : « je ne veux pas retourner là-bas, l'air y est pourri et il sent la merde[13]. » Plus radicalement encore, elle conteste l'image du couple fondateur en notant que dans ce pays, elle a perdu « sa virilité[14] ». L'inversion sexuelle récuse le référent biblique et, pour les personnages, il apparaît plutôt comme

5 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985, respectivement p. 11 et p.13.

6 *Ibid*., p. 42.

7 *Ibid*., p. 91.

8 *Ibid*., p. 52.

9 Selon l'usage, les renvois aux différents textes de la *Bible* sont référencés en mentionnant respectivement le nom du livre ou de son auteur, le numéro du paragraphe, le numéro du verset suivi de la page dans l'édition de référence. « Genèse », 4 ; 14, p. 58.

10 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit*., p. 11 et p. 13.

11 Le refrain qui donne son titre à la chanson dit : « Where must I find my resting place ? Where must I find my resting place ? »

12 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit*., p. 42.

13 *Ibid*, p. 103.

14 *Ibid*., p. 103.

un réservoir de rôles. À la suite de ceux d'Adam et Eve déchus, Rodolfe et Cécile peuvent endosser ceux de Noé et de sa femme et *Quai ouest* apparaît alors comme une transposition de cette histoire.

En effet, la citation complétée de la « Genèse » dit : « Dieu dit à Noé : Pour moi la fin de toute chair est arrivée ! Car à cause des hommes la terre est remplie de violence, et je vais les détruire avec la terre[15]. » À la suite de quoi, Dieu lui enjoint de construire une arche et lance le déluge. L'hypotexte biblique suggère de considérer le hangar comme une sorte de nouvelle arche provisoire en attendant la fin du déluge. Une réplique de Monique qui substitue à l'image de l'arche la métaphore plus moderne du camping, va dans le sens de cette analyse : « Il n'y a quand même aucune raison pour qu'on plante notre tente ici jusqu'à la fin du déluge. Il faut bien qu'on trouve un arrangement[16]. » Comme le montre cette image prosaïque de la « tente » de camping, la transposition biblique fait l'objet d'un renversement burlesque. On peut noter d'abord que si le hangar fait office d'arche, il est immobile. De plus, le texte précise immédiatement qu'il n'y a plus de bateau pour assurer cette étrange traversée du déluge : « il n'y a plus de route en service, plus d'électricité, plus de bateau, plus d'eau[17] », précise Charles. L'inversion consiste ensuite et surtout dans la présentation d'hommes réduits à l'état animal. L'arche du quai embarque rats, cafards, chiens, poule, crocodile, hippopotame, mouche et chacals. Mais ces termes désignent les hommes. L'homme fait à l'image de Dieu, est devenu « un crocodile qui sèche là-bas », un « hippopotame », ou « un gorille[18] ». De plus, le texte-source est déformé par augmentation burlesque. Il n'y a pas un seul couple humain et leur descendance, comme dans l'arche, mais quatre, voire cinq couples : Rodolfe et Cécile, Monique et Koch, mais encore Fak et Claire ou Fak et Abad, et Charles et Abad et tous ces couples se déchirent.

D'autre part, si la référence biblique peut conduire à voir en Charles, Fak et Abad, les trois fils de Noé, tous ces fils sont reniés par leur père. Et plus encore, dans l'échange entre Rodolfe et Charles, le thème de la malédiction ou, inversement, de la bénédiction, qui scelle le lien entre le père, terrestre ou céleste, est totalement discrédité. Rodolfe en indique l'inconsistance, voire la futilité chez les femmes. Il fait de ce geste un caprice féminin : « Les femmes maudissent le matin et bénissent tout d'un coup pendant la nuit, et quand le matin se lève elles remaudissent, et bénissent encore une fois à midi, c'est comme un vent qui souffle dans un sens et dans l'autre et laisse les arbres tout droits[19]. »

Puis, il répète l'inanité ou la nullité de ce lien : « J'oublie tout, je n'ai plus de mémoire. D'ailleurs je t'ai déjà oublié. / Charles. – Pourquoi est ce que tu veux mon malheur ? / Rodolfe. – Parce que je ne te veux rien[20]. » Alors que l'épisode du déluge débouche dans la Bible sur une nouvelle alliance entre les hommes et Dieu, ici la pièce se clôt sur des personnages déliés. Et, toute alliance avec

15 « Genèse », 6 ; 13, p. 61.

16 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, p. 48.

17 *Ibid.*, p. 18.

18 *Ibid.*, les deux premières références, p. 41, la troisième, p. 18.

19 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 92.

20 *Ibid.*, p. 93.

Dieu est mise en doute dans une phrase de Cécile : « Dieu ne peut pas élire d'abord et oublier ensuite[21]. » Plus avant, le fait que la citation de la « Genèse » ne retienne de cet épisode que l'anéantissement programmé, et non le projet de l'arche, marque l'impossibilité de toute nouvelle alliance. Le texte tourne en dérision l'annonce solennelle de la mise à mort du genre humain : « La fin de toute chair m'est venue à l'esprit ». Elle est transformée en exécutions sommaires. De plus, la chair dont la « Genèse » dit la fin a une place éminente dans la pièce qui expose des corps blessés, malades, ou, au contraire, en proie à la tentation de cette chair, comme Fak. Cependant, ils demeurent hors de toute nouvelle alliance, dans une « misère noire[22] », pauvres comme Job.

Ce nouvel hypotexte biblique est d'abord sollicité par la pose de Koch. Nouveau Job des temps modernes, il arrive au hangar ruiné et se dépouille encore de ce qui lui reste : cartes de crédit, briquet, boutons de manchettes, bague, montre[23]. Ce double mouvement de ruine totale correspond au récit biblique. Dans un premier temps, Job perd toutes ses richesses et ses enfants, dans un second, il est frappé directement d'une « lèpre maligne[24] ». Mais le parallèle met en question le référent biblique. Job est un homme juste et intègre, Koch est un dissipateur d'argent sacré[25]. Plus précisément, alors que le « Livre de Job » est un questionnement sur le jugement divin parce que Job ne se trouve pas de fautes qui justifieraient ses épreuves[26], sur le mode travesti qui est celui de la pièce, cela donne l'effet comique de l'amnésie de Koch qui ne se rappelle pas comment cet argent s'est perdu : « J'ai oublié. /Monique. – Oublié quoi ? / Koch. – Tout[27]. » Si Koch comme Job, en appelle à la mort, la tentative de suicide de Koch est présentée dans un registre dérisoire : il ne réussit qu'à se casser le pied et Monique la résume à un « plouf[28] ». Le choix de ce terme d'un niveau de langue enfantin et populaire fait contraste avec les lamentations de Job : « La vie m'écœure, je ne retiendrai plus mes plaintes ; et d'un cœur aigre je parlerai[29]. » Enfin l'exécution finale de Koch dénonce toute possible intervention de Dieu qui se manifeste au contraire à la fin du « Livre de Job ». Mais Koch n'a pas le monopole du rôle de Job.

Prolongeant le motif de l'inversion sexuelle qui marque qu'il n'y a pas d'identité fixe et, en toute cohérence, c'est Cécile qui reprend ce texte. Elle lui emprunte directement le dérèglement du jour et de la nuit. Job disait : « Ils prétendent que la nuit c'est le jour, ils disent que la lumière est proche quand tombe la ténèbre[30] ! » Elle impute à l'autre étranger, à Abad, « le

21 *Ibid.*, p. 84. Pour mémoire, dans « L'Ancien Testament », Dieu rompt régulièrement l'alliance faite avec les hommes en les détruisant eux et leurs constructions, mais il refonde toujours une nouvelle alliance.

22 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, p. 38.

23 *Ibid.*, p. 15.

24 « Le livre de Job », 2 : 7, p. 1475.

25 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 21.

26 « Le livre de Job », 10 ; 2 : « Je dirai à Dieu : ne me traite pas en coupable, fais-moi connaître tes griefs contre moi. », p. 1486.

27 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 66.

28 *Ibid.*, p. 29.

29 « Le livre de Job », 10 ; 1, p. 1486.

30 « Le livre de Job », 17 ; 12, p. 1496.

commencement de l'obscurité quand il faut de la lumière et des soleils qui refusent de se coucher ; […] le commencement du désordre, […] de la peur de la nuit, de la peur du jour, […] du dérèglement des jours et des nuits[31] […]. » Comme Job, elle dit un monde de désolation, de misère et de maladie. Lui répète : « Et maintenant la vie s'écoule de moi, les jours de peine m'étreignent. […] Il m'a jeté dans la boue. Me voilà devenu poussière et cendre[32]. » Elle se dit « si vieille et malade[33] » et refuse que son fils la laisse « dans le noir et dans la misère noire sans eau sans argent, tout juste bonne [à] boire de l'eau de pluie dans les poubelles et [à] crever sous l'averse d'une sortie d'égout[34] ». Mais ce discours est là pour légitimer le fait qu'elle demande sa part du gâteau. La justice que réclame Job, ou l'injustice qu'il dénonce, est retournée en convoitises. Enfin, comme Job, elle se plaint de l'acharnement sur son sort : « pourquoi, lorsqu'on est si vieux, le malheur a-t-il encore l'autorisation de nous piétiner et de danser sur nous et nous plonger dans une merde à chaque fois nouvelle[35] […] ? » La subversion du texte religieux s'appuyant sur son redoublement en jouant là encore sur l'inversion sexuelle, il arrive à l'occasion que ce soit Monique qui reprenne le rôle de Job et qui se plaigne de l'acharnement du sort : « Seigneur ! Maurice. Pourquoi vous acharnez-vous contre moi ? Qu'est-ce que je vous ai fait ? (*Après un temps :*) Qu'est-ce que j'ai fait de si grave pour mériter cela[36] ? » Le renversement sacrilège est ici lié à la juxtaposition : « Seigneur ! Maurice. » Elle fait d'un homme son Dieu et lui adresse ses réclamations là où Job invoquait le Seigneur.

Cependant tout cet hypotexte souligne leur déchéance. Ce sont des misérables enlisés dans un égout comme le souligne la citation de Victor Hugo. Celle-ci fait signe au lecteur qui saura y reconnaître cette aventure de Jean Valjean[37]. Et, comme précédemment avec Burning Spear, elle fait écho à leur situation tout en formant un contraste profane avec le texte biblique. Elle constitue également, allusivement, un contre-point ironique parce que Jean Valjean est un juste qui sera enfin sauvé après cette longue traversée des égouts. Javert renonce à l'arrêter. Pour revenir à Job, considérant leur situation, il n'est pas étonnant que comme lui, au final de la pièce, Cécile maudisse le jour de sa naissance. Lui dit : « Périsse le jour où j'allais être enfanté. » Elle s'interroge : « pourquoi avoir forniqué avec un chacal aux yeux rouges et m'avoir fait naître[38] ? » Et elle lui reprend la malédiction de l'enfantement comme origine :

> Maudites soient les nuits où les femmes s'attifent pour forniquer avec le chacal errant ; et elles se désattifent neuf mois après sur une plage détestée en criant […]. Maudit soit l'instrument de reproduction de la femme et maudit

31 *Quai ouest*, p. 54.

32 « Le livre de Job », 30 ; 16 et 30 ; 19, p. 1514.

33 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 41.

34 *Ibid.*, p. 38.

35 *Ibid.*, p. 79.

36 *Ibid.*, p. 63.

37 Victor Hugo, *Les Misérables*, 5e partie, Livre III, « La boue mais l'âme », chap. V, « Pour le sable comme pour la femme, il y a une finesse qui est perfidie. », Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 1019.

38 « Le livre de Job », 3 ; 3, p. 1475 et *Quai ouest*, p. 103.

soit le dieu qui a maudit la femme par l'instrument errant de l'homme comme un chacal affamé[39].

Les paroles de Cécile sont traversées par d'autres voix de « l'Ancien Testament ». Elle doit autant à Job qu'à Jérémie la malédiction de sa naissance. Il s'emportait ainsi : « Maudit le jour où je fus enfanté ! Le jour où ma mère m'enfanta qu'il ne devienne pas béni[40] ! » Sa mise en cause de la violence du monde comporte aussi des souvenirs d'Ezéchiel. Il disait : « La brutalité prospère, l'insolence s'épanouit. La violence s'est dressée, bâton de la méchanceté[41]. » Elle dénonce le « commencement du désordre, des insultes, des coups de couteau [etc.] » Et elle reprend au « Lévitique » les partages entre animaux purs et impurs[42]. D'une manière comparable, d'autres éléments du Texte sont empruntés. L'amour du « pognon » chez Charles rappelle les Hébreux pendant l'Exode[43] et, même avant cet épisode, la mention de la grêle, dans une indication scénique[44], fait surgir l'image des calamités d'Égypte. Mais les calamités sont le fait des hommes et la grêle survient pour annoncer ou redoubler le bruit des tirs de fusil-mitrailleur. À moins que cette grêle ne marque le début de l'Apocalypse, considérée simultanément comme fin des temps et comme Jugement dernier. On passe alors de « l'Ancien Testament » au « Nouveau ». Il est également l'objet d'un travestissement burlesque déployé jusqu'à la charge féroce.

L'Évangile joué

Dès l'ouverture *Quai ouest* présente une dimension eschatologique. La citation de la « Genèse » dit la fin de l'homme, Monique dit la fin de cet ancien quartier, Koch recherche sa propre fin dans une démarche qui, au-delà de Job, rappelle aussi les mots de « l'Apocalypse » : « En ces jours-là, les hommes chercheront la mort et ne la trouveront pas[45]. » Le hangar vidé témoigne de la fin des activités et la compagnie de transport a mis fin au bac qui assurait la traversée. Et quand Charles affirme qu'il aura toujours faim[46], le jeu de mots, loin d'invalider l'attente eschatologique, la confirme. En effet, alors qu'au moment de l'Apocalypse, il est annoncé « qu'ils n'auront plus faim, ils n'auront plus soif, et le soleil ne les frappera point, ni aucune chaleur[47]. », dans « l'Ancien Testament » au contraire, Michée par exemple, explique que :

---

39 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 103-104.

40 « Jérémie », 20 ; 14, p. 952.

41 « Ezéchiel », 7 ; 10, p. 1033.

42 « Lévitique », 20 ; 25, p. 250 : « Aussi faites la distinction entre bêtes pures et impures, entre les oiseaux impurs et purs, afin de ne pas mettre l'interdit sur vous-mêmes avec ces bêtes, ces oiseaux, et tout ce qui grouille sur le sol – ceux que j'ai distingués, afin que vous les teniez pour impurs. » et *Quai ouest*, Cécile, p. 52.

43 Il fait de l'argent son Dieu : « J'aime bien. En tout les cas, c'est ça que j'aime le mieux au monde. », *Quai ouest*, p. 61-62.

44 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 86.

45 « Apocalypse » selon Jean, 9 ; 6, p. 3044.

46 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 61.

47 « Apocalypse » selon Jean, 7 ; 16, p. 3042.

« Toi, tu mangeras sans pouvoir te rassasier, Et la faim sera au dedans de toi ; Tu mettras de côté mais sans rien pouvoir conserver[48]. » Les personnages seraient ainsi dans l'attente de l'Apocalypse, l'attente d'un monde sans faim. Or, dans la tradition catholique, la réalisation de l'événement eschatologique commence avec Jésus qui, selon Marc[49], inaugure la fin des temps. En fait de Messie, c'est Koch qui survient, lui, le dissipateur d'argent sacré. La contestation du religieux prend à nouveau la forme d'un travestissement burlesque multiple. En effet, comme celui de Job, le rôle de Christ est interchangeable. Koch ne l'emprunte que fugacement. On a vu que Monique faisait de lui son Dieu. Cécile en fait un messie : « Il est venu pour nous tous, pas pour toi seulement[50] », mais c'est pour revendiquer sa part du butin. « L'imitation de Jésus-Christ[51] » apparaît surtout dans la gestuelle attribuée au personnage de Koch qui s'avance, s'arrête, tombe, est tout mouillé. Tout ceci évoque les stations du Christ et le Christ aux outrages – sans serviette pour l'essuyer. Mais, comme Charles, Fak, Abad et Cécile, Koch n'est qu'un larron. La subversion du Texte procède, comme précédemment dans l'arche, d'un effet de grossissement : au lieu des deux larrons qui entourent le Christ sur la croix, ils sont au moins cinq. Elle s'appuie également à nouveau sur un jeu de redoublement. Outre Koch, Charles et Rodolfe jouent ponctuellement au Christ. Ou plutôt, à eux deux, ils proposent une parodie complète de l'un des discours de Jésus. Charles explique : « De l'autre côté, là-bas, c'est le haut ; ici, c'est le bas ; ici même, on est le bas du bas […] C'est pour cela que je préfère être, là-bas, le bas du haut qu'ici, le haut du bas[52]. » Rodolfe indique : « Mais je jure que je ne mêle pas des affaires de la vie, je ne me mêle d'aucune sorte d'affaire, ce n'est pas moi qui me mêle de quoi que ce soit[53]. » Cette partition du haut et du bas ainsi que l'absence au monde sont celles que Jean attribue à Jésus : « Vous êtes d'en bas ; moi je suis d'en haut ; vous êtes de ce monde, moi je ne suis pas de ce monde[54]. » Mais, dans les trois cas, ils n'usurpent le rôle du Christ que pour en dévoyer les paroles, ne serait-ce que parce que Rodolfe et Charles, au lieu de l'amour du prochain, de l'altruisme, ne proposent que la tuerie. Rodolfe supplie Abad de tuer Koch[55], qui, lui, ne substitue pas la tuerie à l'amour du prochain mais préconise la haine absolue :

> Il faudrait se haïr vraiment, mais non pas comme un homme normal hait une femme, […] non pas comme un pauvre type hait un homme du monde, mais comme la peau hait le vitriol[56].

D'une manière générale, les valeurs, voire certains sacrements catholiques, sont pris dans ce travail de subversion ou d'inversion. Le texte procède à

48 « Michée », 6 ; 14, p. 1191.
49 « Évangile selon Marc », 1 ; 15, p. 2567.
50 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 40.
51 C'est le titre d'un ouvrage de piété de Thomas a Kempis, datant du XV^e^ siècle.
52 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 60.
53 *Ibid.*, p. 72.
54 « Évangile selon Jean », 8 ; 23, p. 2567.
55 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 76.
56 *Ibid.*, p. 87.

une récusation des trois vertus théologales selon Paul, la foi, l'espérance et la charité. Monique qui ne cesse d'invoquer le « Seigneur » dit explicitement l'absence totale d'espérance : « Mais non, je n'espère plus de serviettes, plus de chemise, plus de peigne, plus d'aide de personne, je n'espère plus rien[57]. » Cécile feint la charité : « Je viens pour vous offrir notre aide, monsieur[58]. » Elle enjoint même son fils à aider Koch :

> Cherche la montre de monsieur, trouve, la montre. Aide monsieur à marcher, tu vois bien qu'il a le pied cassé. Bouge-toi bon à rien. (*Bas :*) Tâche de ne pas la trouver larve. (*À Rodolfe :*) *¿Qué hiciste del negro, machórron ? Lo siento por los parajes*[59].

Le jeu scénique, changement de hauteur de la voix et d'interlocuteur, ainsi que le changement de langue, traduisent la duplicité de son langage. L'aide offerte est une tromperie et Cécile n'emploie le lexique et les apparences de la charité (elle l'aide à marcher) que pour dissimuler son désir de mort. On se souvient qu'elle interrogeait ainsi Charles : « Dis-moi, Carlos, dis-moi ce que tu comptes faire pour en tirer, très vite, tout ce qu'on peut en tirer, pour le faire cracher, pour plumer ce pigeon, pour saigner ce vieux coq jusqu'à la dernière goutte de sang [etc[60].] » Toute foi enfin, est de même disqualifiée par son inversion en désirs : de mourir, de rentrer, de traverser, de passer à l'acte sexuel, de tuer – les dix commandements à l'envers.

L'inversion peut prendre encore la forme rhétorique d'un raisonnement spécieux, une parodie de la casuistique jésuite. Discutant avec Claire de la « crasse » et de la « propreté », c'est-à-dire, sur un mode trivial, de la dialectique du pur et de l'impur, Fak en arrive à soutenir qu'est propre celui qui ne s'est jamais lavé[61]. Outre le sophisme faux, la position va à l'encontre de la symbolique de pureté et de mise au service de l'autre que représente le lavement dans les deux Testaments. Mais l'inversion prend une autre dimension quand on se rappelle que faute d'eau courante, Claire s'est lavée dans le fleuve. L'image convoquée est celle du baptême qui symbolise l'entrée dans la religion. Elle est renversée en scène de voyeurisme car Fak a tout regardé depuis le toit : « Je n'ai plus besoin de regarder puisque tranquillement je t'ai déjà regardée et tout sans exception sans même un habit dessus[62]. » Une autre scène de lavement souligne la mise en cause radicale de toute transcendance. Selon « l'Évangile de Jean », avant la Cène, Jésus procède au lavement de pieds de ses disciples[63]. À sa suite, l'Église reprend ce geste, ce que raconte Cécile :

> Regardez les pieds de cet enfant. Le pape les a baisés un Jeudi saint, lavés et baisés, parmi dix pieds d'enfants élus des Lomas Altas. Dieu ne peut pas élire d'abord et oublier ensuite. Nous vous protègerons, nous vous nourrirons, nous

57 *Ibid.*, p. 48.
58 *Ibid.*, p. 68.
59 *Ibid.*, p. 77.
60 *Ibid.*, p. 38.
61 *Ibid.*, p. 57.
62 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 55 et p. 56.
63 « Évangile selon Jean », 13 ; 6, p. 2582.

> soignerons votre pied, […] Mais si le pape a baisé les pieds de cet enfant, vous pouvez bien baiser la main de sa mère. (*Elle lui tend sa main*[64].)

La potentielle amnésie de Dieu, déjà mentionnée, suscite d'autant plus le sourire qu'elle apparaît comme un thème répétitif : dans cette pièce, beaucoup de personnages oublient tout, et en particulier, Koch, Rodolfe, Charles, Cécile, et Dieu donc[65]. La dimension satirique de cette réplique provient de plusieurs effets d'intertextualité interne. Outre l'amnésie répétitive, on se souvient que Charles, désigné ici comme « enfant élu », a fait de l'or son dieu. De plus, la satire s'appuie sur un retournement du sacré au profane : on passe du pied baisé de Charles au pied blessé de Koch et Cécile finit par demander un succédané mondain à la place du lavement sacré. Or, cette demande de baise-main est d'autant plus sacrilège qu'elle fait écho à une mention de la « main de Dieu ». Cécile avait expliqué à Koch : « je ne crois pas au hasard mais à la main de Dieu, et Dieu fait se retrouver les exilés même dans le noir pour qu'ils se portent secours[66]. » De la main de Dieu à la main de Cécile, le renversement est total. Et, prolongeant plus largement le jeu d'inversion grotesque, à la transcendance qui conduit l'Histoire sous le nom de Providence sont substituées des histoires de trafics et de pieds. Ce n'est pas la main de Dieu qui les guide, mais leurs pieds, baisés autrefois, cassé chez Koch, gelés pour Rodolfe, toujours déjà menacés de disparition comme le rappelle la citation de Hugo placée juste avant la première réplique de la pièce : « Il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde à ses pieds. Ses pieds ont disparu[67]. » Ne reste alors comme guide qu'une chaussure attrapée dans le noir :

> Monique. – Montre-moi le début du chemin, juste la direction, montre-moi un bout de direction. / Claire. – Prends ma chaussure. / Monique. – Je me fous de ta chaussure. / Claire. – Alors je ne te montre pas le chemin[68].

Il n'y a pas de dieu qui les guide. Il n'est que le prétexte à un jeu de rôles, ou encore à l'injure : « bordel de Dieu » dit Charles[69]. Plus avant, la fréquence avec laquelle Monique l'invoque souligne inversement son inconsistance. Elle ne cesse de répéter « Seigneur » pour un oui ou pour un non, pour rien, pour des cheveux mal coiffés par exemple :

> Je préfère ne pas me regarder, mes cheveux sont si secs, ils doivent se dresser dans tous les sens. […] Je suis tellement, tellement fatiguée, et sujette aux évanouissements, Seigneur ! ne me regardez pas comme cela, je dois avoir l'air d'une sorcière ; vous allez bien me trouver un petit bout de vieux peigne sale quelque part[70].

64 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 84.

65 Sur l'oubli, voir par exemple, *Quai ouest*, *op. cit.*, Koch, p. 66, Rodolfe, p. 93, Charles, p. 46, Cécile, p. 53.

66 *Ibid.*, p. 68.

67 *Ibid.*, p. 11.

68 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 30.

69 *Ibid.*, p. 78.

70 *Ibid.*, p. 47.

L'invocation, récurrente pour des motifs dérisoires, a un effet comique qui tourne en ridicule tout rôle du « Seigneur ». Il n'est plus qu'un tic de langage[71].

Dès lors, le Jugement dernier, que l'Apocalypse attendue ouvre, est en toute logique subversive, présentée comme une contre-façon des tractations d'ici-bas. Charles compose une caricature de ce Jugement dernier en détournant satiriquement le système dominicain des indulgences. Dans ce système, en forçant le trait, le fidèle obtient le rachat de ses péchés en payant. Une contribution pécuniaire est infaillible pour sauver une âme du purgatoire. En conséquence, poussant à nouveau le travestissement jusqu'à la charge féroce, Charles imagine le Jugement dernier comme un règlement de comptes, au sens le plus prosaïque, déclaration d'impôts et fiches de paye à l'appui :

> Quand on est mort, l'âme s'envole et se retrouve devant le bon Dieu qui juge et décide qui va au ciel et qui va en enfer. Il demande une moyenne annuelle de ce qu'on a gagné, et il faut apporter, pour prouver sa déclaration, soit une fiche de paye, soit une déclaration d'impôts. Tous ceux dont il est prouvé que le salaire dépasse une certaine somme vont au ciel, et les autres en enfer.

Et il envisage de se munir d'une fausse fiche de paye[72]. Réitérant sa position dans une autre occurrence, Charles évoque le paradis comme une réplique de la partition sociale entre riches et pauvres, le réduisant ainsi à un miroir des hiérarchies sociales d'ici-bas :

> Au ciel, il y a des villas gardées par des doberman, avec des pelouses et des courts de tennis ; on sert des drinks avant les repas et même les anges, qui sont les serviteurs, sont chaussés avec des weston. En enfer, on habite dans des carrosseries vides de vieilles bagnoles. (*Il rigole*) Foutaises[73].

À propos de paradis, on ne peut qu'être frappé à la réception de la pièce par l'effet scénique récurrent concernant les clés de la voiture. Monique dit qu'elle les a laissées sur la voiture ; Fak les donne à Charles qui les redonne à Monique. Elle soutient dès lors qu'elle les a puis les donne à Abad[74]. Ce jeu de clés perdu, montré, donné, est évidemment symbolique de la dérision qui affecte toute croyance. Les clés du paradis participent à une sorte de jeu de furet. Plus encore, elles ne servent à rien puisqu'il manque la tête de delco. Mais Charles l'avait déjà dit en qualifiant lui-même la séparation du ciel et de l'enfer comme des « foutaises ». De plus, l'au-delà ou le paradis n'est envisagé que comme le miroir d'ici-bas. C'est rappeler qu'il n'y a pas d'échappatoire. Que ce soit dans les emprunts à « l'Ancien Testament » ou

71 Il y a 39 occurrences de « Seigneur » chez Monique, *Quai ouest*, p. 11, 2 occurrences, p. 12, 2 occurrences, p. 13, 2 occurrences, p. 14, 1 occurrence, p. 29, 1 occurrence, p. 30, 2 occurrences, p. 31, 1 occurrence, p. 47, 3 occurrences, p. 48, 1 occurrence, p. 50, 1 occurrence, p. 63, 2 occurrences, p. 64, 2 occurrences, p. 66, 3 occurrences, p. 68, 1 occurrence, p. 69, 1 occurrence, p. 70, 2 occurrences, p. 71, 1 occurrence, p. 78, 1 occurrence, p. 79, 2 occurrences, p. 80, 1 occurrence, p. 81, 2 occurrences, p. 83, 1 occurrence, p. 84, 2 occurrences, p. 85, 1 occurrence, p. 94, 1 occurrence.

72 *Ibid.*, p. 101 et p. 102.

73 *Ibid*, p. 101.

74 Respectivement, p. 13, p. 37, p. 49, p. 84.

dans le détournement des « Évangiles », tout souligne qu'ils sont condamnés à demeurer là, sans recours, même celui du rêve :

> Je ne veux pas que tu y penses ; je ne veux pas que tu y songes, Carlos, même le moindre songe […]. Je veux que tu restes, ici, avec nous, planté avec nous dans la merde d'ici[75].

Reste à se demander quel est ce lieu où ils demeurent. C'est ce que fait le texte dans la dernière épigraphe empruntée à Marivaux : « Qu'est-ce que c'est que cette maison où vous me faites entrer, et qui forme un édifice si singulier ? Que signifie la hauteur prodigieuse des différents murs qui l'environnent ? Où me menez-vous[76] ? » On pourrait penser à une sorte de Purgatoire éternel ou presque, parce que Monique en arrivant indique : « ce n'est pas le monde vivant ici[77] ». Fak, de même, déplore d'être privé de « l'ultime lieu de [son] repos[78]. » Mais la pièce maintient la question ouverte. Plus encore, la citation complétée de *La Dispute* redouble cette interrogation : « Où allons-nous, seigneur ? Voici le lieu du monde le plus sauvage et le plus solitaire, et rien n'y annonce la fête que vous m'avez promise[79]. »

En 2009 j'avais commencé mon intervention sur *Le Retour au désert* en indiquant que le théâtre de Koltès comporte l'une des plus radicales mises en question des fondements de l'ordre judéo-chrétien. L'analyse de l'hypotexte religieux dans *Quai ouest* permet de préciser comment s'effectue cette mise en cause. Le Texte est réfuté en le retournant de l'intérieur. L'emprunt sert au détournement, à la subversion. Il constitue une forme d'hommage impertinent aux textes bibliques dont il fait simultanément entendre la beauté poétique. Le « Livre de Job » en particulier, en plus des rôles qu'il fournit, nourrit le thème récurrent de l'ombre et de la lumière et contient même, presque, des indications scéniques : « Ceux-là tâtonnent en des ténèbres sans lumière, et Dieu les égare comme des ivrognes[80]. » Les Testaments sont joués dans tous les sens du terme. Le fait que la dernière épigraphe soit empruntée non plus à la « Genèse » mais à Marivaux, rappelle cette dimension théâtrale en faisant aussi repasser de la dispute théologique façon Fak, à la pièce du XVIII^e^ siècle. Et si ce lieu de nulle part peut être comparé à un Purgatoire, ce lieu sur lequel tous s'interrogent, chez Marivaux comme chez Koltès, c'est la scène de théâtre dont on ne peut sortir sans disparaître. Ils sont joués encore car l'entreprise de sape en fait un réservoir de rôles et un jeu de pitres. En proposant des « faux » bibliques, la pièce récuse ainsi la prétention des religions à donner un sens à l'histoire des hommes. Celle-ci ne peut être pensée que comme une recherche et un questionnement empruntant plusieurs voix.

75 *Ibid.*, p. 43.

76 *Ibid.*, p. 94.

77 *Ibid.*, p. 14.

78 *Ibid.*, p. 95.

79 Marivaux, *Théâtre complet*, « La Dispute », Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », La Pochothèque, 1996 et 2000, p. 1773 pour les deux références.

80 « Le Livre de Job », 12 ; 25, p. 1490.

Roberto Zucco / Hamlet
Résonances et diffractions

Yannick Hoffert
Université de Lorraine, LIS

> « Ce n'est pas vrai que des auteurs qui ont cent ou deux cents ou trois cents ans racontent des histoires d'aujourd'hui »

Au moment de la rédaction de *Roberto Zucco*[1], Koltès sort d'un compagnonnage approfondi avec l'univers de Shakespeare. Répondant à une commande de Luc Bondy, il travaille à la traduction du *Conte d'hiver* entre la fin de l'année 1987 et les premiers mois de 1988, expérience qu'il n'exclut pas de renouveler, annonce-t-il, par exemple avec *Richard III* ou *Le Roi Lear*[2]. Il assiste en 1988 à une représentation de *Hamlet* dans la mise en scène de Chéreau créée au Festival d'Avignon. Le spectacle le marque fortement : « Un choc pareil, je n'en avais pas ressenti depuis *La Dispute* montée par Chéreau. […] J'ai eu l'impression de comprendre cette pièce que je n'avais jamais comprise[3]. » Ces expériences shakespeariennes récentes ravivent un vieil intérêt pour l'auteur élisabéthain, attesté dans la correspondance de l'auteur[4], et dont témoigne une des adaptations réalisées pour le Théâtre du Quai, *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*. La rédaction de *Roberto Zucco* est donc le fait d'un auteur que son travail d'écriture et son expérience de spectateur ont imprégné de la poésie dramatique de Shakespeare.

L'ultime pièce de Koltès développe une histoire de violence et de mort qui, par ses thématiques, mais d'abord par une série de faits textuels, a vocation à dialoguer avec d'autres histoires pour la scène abordant des territoires semblables, et tout particulièrement avec *Hamlet*. Le texte de Koltès donne des indices explicites, souvent remarqués par les critiques et les metteurs

1 La rédaction de *Roberto Zucco* se situe entre le moment où Koltès découvre l'avis de recherche concernant Roberto Succo (février 1988) et le début de l'année 1989.

2 Entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre/Public*, novembre-décembre 1988, p. 110, repris dans *Une part de ma vie*, Paris, Minuit, 1999, p. 133. Deux vers de *Richard III* sont placés en épigraphe du *Retour au désert*.

3 Entretien avec Gilles Costaz, *Acteurs*, 3e trimestre 1988, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 89. De son côté, Chéreau affirme : « La façon dont j'ai pu lire ou comprendre *Hamlet* doit beaucoup à Koltès », « Patrice Chéreau, les années Koltès », propos recueillis par Frédéric Martel, *Magazine littéraire*, n° 395, février 2001, p. 26. Dans cet entretien, Chéreau indique également avoir demandé à Gérard Desarthe de jouer l'œuvre comme s'il s'agissait d'une pièce de Koltès.

4 Une carte postale destinée à François Regnault, datée de l'automne 1988, attribue à l'œuvre de Shakespeare une valeur considérable. Bernard-Marie-Koltès, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, p. 516.

en scène, qui invitent à tisser des liens avec la pièce de Shakespeare. Parmi les plus évidents figurent la première scène, qui reprend la situation de l'apparition du spectre sur les remparts d'Elseneur, ainsi que la scène XIII, intitulée « Ophélie ». *Roberto Zucco* n'est pas pour autant une réécriture ou une adaptation de *Hamlet* qui, à l'instar du *Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, reprendrait une trame ou des personnages issus d'un hypotexte. *Roberto Zucco* fait écho à *Hamlet* à travers des éléments ponctuels qui désignent des territoires communs, sans que l'on puisse superposer les formes et les manières d'arpenter ces territoires. Le rapport entre les deux œuvres est celui d'une série de résonances et de diffractions. La poétique dramatique qu'adopte Koltès ainsi que la formulation des enjeux essentiels du drame se donnent alors à lire en dialogue et en confrontation avec le texte de Shakespeare.

Résonances dramaturgiques

Avec *Roberto Zucco*, l'écriture de Koltès évolue dans une direction qui, de l'aveu même de l'auteur, doit quelque chose à la fréquentation de Shakespeare. Pourtant, au moment de mettre les deux pièces en regard l'une de l'autre, les différences frappent sans doute plus que les ressemblances, sur le plan de l'écriture du personnage comme sur celui de la construction dramatique. *Roberto Zucco* ne contient, par exemple, aucune trace de la dimension métathéâtrale qui informe la pièce de Shakespeare ; alors que la dramaturgie de *Hamlet* est marquée par les monologues, *Roberto Zucco* est précisément la première pièce de Koltès dans laquelle l'auteur ne parvient que difficilement à faire monologuer le personnage principal, ce qui, selon le témoignage de Patrice Chéreau, ne manque pas de le troubler[5]. S'il fallait trouver un point de comparaison sur le plan de la dramaturgie d'ensemble, la référence irait sans doute davantage vers le drame à stations expressionniste que vers une tragédie shakespearienne. Jean-Pierre Sarrazac a souligné à plusieurs reprises la proximité de la pièce de Koltès avec l'univers expressionniste[6]. Cet ensemble de différences formelles interdit visiblement de faire de *Roberto Zucco* un autre *Hamlet*. Néanmoins, ces réserves étant posées, certains aspects de la dramaturgie de la pièce de Koltès peuvent être rapprochés de la poétique shakespearienne en général et de la poétique de *Hamlet* en particulier.

Comme toutes les autres pièces de l'auteur, *Roberto Zucco* marque une évolution dramaturgique par rapport aux textes qui le précèdent. Michel Vinaver a fait remarquer ce « saut à l'écart[7] » effectué par Koltès d'une pièce à l'autre. Dans *Roberto Zucco* plus que dans n'importe quelle autre partie de l'œuvre, les lieux se multiplient, tout comme les ellipses temporelles, contribuant à une dramaturgie de la discontinuité. L'évolution est grande

5 « Il était très préoccupé par le personnage de Roberto Zucco parce qu'il n'arrivait pas à le faire monologuer », Patrice Chéreau, *Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 22.

6 Jean-Pierre Sarrazac, « Résurgences de l'expressionnisme – Kroetz, Koltès, Bond », *Études théâtrales*, n°7, 1995, p. 139-153.

7 Michel Vinaver, « Sur Koltès », in *Nanterre-Amandiers, Les Années Chéreau*, Paris, Imprimerie Nationale Éditions, 1990, repris dans *Koltès, Alternatives théâtrales*, n° 35-36, 4e édition, septembre 1995, p. 11.

depuis les déclarations au sujet de *Quai Ouest*. Dans « Un hangar, à l'ouest », Koltès indiquait que, au cours de la rédaction de sa pièce, il était arrivé à la conclusion qu' « impérativement, au théâtre, le temps s'écoule de manière linéaire et sans interruption du début à la fin de la pièce, et qu'on ne peut changer de décor sans raison. » Ce faisant, il avait, pour son propre compte, « découvert la règle des trois unités, qui n'a rien d'arbitaire[8]. » Après *Dans la solitude des champs de coton*, dont l'écriture a pu être qualifiée de « racinienne[9] », Koltès aura fait, à l'échelle de sa dramaturgie personnelle, l'équivalent d'une révolution romantique inspirée par Shakespeare. Dans un entretien, l'auteur indique s'être imposé, à un moment,

> des règles idiotes, les règles du théâtre classique. Vous savez, tout ce que vous apprennent les théoriciens : qu'il faut un motif pour entrer en scène, un motif pour en sortir, qu'il faut respecter le déroulement du temps. Tout ça, c'est faux, et c'est idiot. Quand on traduit Shakespeare, on se rend compte qu'il se fout du temps, il saute quinze années quand il veut, il explique simplement qu'il saute quinze années. Il change de lieu tout le temps, et ses personnages entrent en scène quand ils ont quelque chose à dire, et en sortent quand ils ont fini de le dire[10].

L'auteur désigne lui-même la fréquentation de Shakespeare comme l'élément déclenchant de son évolution dramaturgique.

Au-delà des questions d'espace et de temps, l'évolution de Koltès avec Shakespeare concerne également le système des personnages. Le personnel dramatique de *Roberto Zucco* est organisé selon une économie de redoublements et de reflets qui ressemble à celui qui informe *Hamlet* comme d'autres drames shakespeariens. On sait que chez Shakespeare, le drame du héros éponyme se reflète et s'inverse dans celui de Laërte, mais aussi dans celui de Fortinbras, voire dans celui d'Ophélie. *Roberto Zucco* présente une écriture voisine du système des personnages, comme l'a fait remarquer Jean-Claude Lallias, qui souligne la présence de « motifs doubles qui se font écho dans une composition musicale (les deux gardiens, la double scène sur les toits d'une prison à l'entrée et à la fermeture de l'œuvre, le double rapport de la Gamine à Zucco et à son frère, la double famille – celle de Zucco, celle de la Gamine –, Zucco et sa mère en opposition inversée avec la Dame et son fils[11]). » Le drame de Zucco, comme celui de Hamlet, semble se réfracter à l'infini, dans tous les personnages un tant soit peu individualisés qui l'entourent.

Intertextualité déclarée, intertextualité dérobée

Ces cousinages dramaturgiques se doublent d'une série de faits intertextuels. *Roberto Zucco* ne cache pas ses liens avec un réseau d'autres œuvres. Au fil du

8 « Un hangar, à l'ouest », *Roberto Zucco*, Minuit, 1990/2001, p. 121-122.

9 François Bon, « Koltès, mon frère », propos recueillis par Frédéric Martel, *Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 58.

10 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 151.

11 Jean-Claude Lallias, « Un tueur sur scène », in Anne-Françoise Benhamou, Samra Bonvoisin, Michel Fournier et Jean-Claude Lallias (dir.), *Koltès, combats avec la scène, Théâtre aujourd'hui*, n°5, CNDP, 1996, p. 128.

texte apparaissent notamment des allusions à la Bible, à travers les figures, nommées directement ou évoquées par le contexte, de Samson, de Goliath ou du Christ ; un indice fait nettement signe vers Œdipe[12]. Selon l'expression de Raymond Michel, le texte met en œuvre une « intertextualité déclarée[13] ». En ce qui concerne *Hamlet*, les principaux lieux de l'intertextualité se trouvent dans les scènes I, II, VIII et XIII. L'examen de celles-ci conduit à constater que le lien avec la pièce de Shakespeare est posé et en même temps, dans le même mouvement, brouillé, dérobé, diffracté.

Intitulée « Ophélie », la scène XIII de *Roberto Zucco* est constituée d'une seule réplique, le monologue de la Sœur. Le personnage déplore la perte de la Gamine, sa cadette sur laquelle elle veillait de tout son être. En dépit du titre, le rapport avec le personnage de Shakespeare ne s'impose pas d'emblée. Il induit une hésitation : qui faut-il rapprocher d'Ophélie ? La Sœur, qui prononce le monologue ? ou la Gamine, dont il est question ? L'hypothèse selon laquelle il s'agirait de la Sœur peut être défendue, comme le propose par exemple Deborah Streifford Reisinger[14]. « Je deviens folle[15] », annonce-t-elle dès le moment où elle apprend que la Gamine a perdu sa virginité. Comme le personnage de Shakespeare, la Sœur a perdu l'être qui constituait le pilier de son existence. Dans la perspective de la comparaison avec Ophélie, sa manière de solliciter sans fin des métaphores ornithologiques pour désigner sa cadette pourrait être un pendant de l'obsession des fleurs qui caractérise Ophélie devenue folle. Par extension, si on tenait à établir un parallèle, le Frère, qui parcourt toute la ville afin de se venger de Roberto, serait une sorte d'équivalent de Laërte. Mais, dans le cours du monologue de la Sœur, le réseau des métaphores invite plutôt à établir un lien entre la figure d'Ophélie et la Gamine elle-même. Pour désigner l'univers dans lequel évolue désormais sa cadette, livrée aux désirs malpropres des hommes dans le quartier du Petit Chicago, la Sœur développe un imaginaire de la « mort fangeuse[16] » qui fait écho avec celui de la mort d'Ophélie. La sœur mentionne notamment « une odeur d'étang où pourrissent des cadavres[17] ». La mort symbolique de la Gamine telle que la Sœur la formule s'inscrit dans un imaginaire proche de

12 « Tu es fou, Roberto. On aurait dû comprendre cela quand tu étais au berceau et te foutre à la poubelle », dit la Mère, *Roberto Zucco*, Minuit, 1990, p. 15. Aux côtés de ces références à une culture légitimée par la tradition savante, Koltès glisse des clins d'œil à une culture plus populaire, et notamment à la chanson : au cours du colloque, Jérémie Majorel a fait remarquer les références à la Compagnie Créole (« ça fait rire les oiseaux », p. 49) et à Pierre Perret (« il y en a des gros, il y en a des petits, il y en a des minces […] », p. 11. Catherine Marnas a souligné la référence à une chanson de Julien Clerc (« Venise ? Quelle drôle d'idée », p. 77).

13 Raymond Michel, « *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès. Un théâtre "cristallin" du contemporain », *in* André Petitjean (dir.), *Bernard-Marie Koltès – Textes et contextes*, Université Paul Verlaine de Metz, coll. « Recherches textuelles », n°10, 2011, p. 245.

14 Deborah Streifford Reisinger, *Crime and media in contemporary France*, Purdue University Press, coll. « Comparative Cultural Studies », 2007, p. 112.

15 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 21.

16 William Shakespeare, *Hamlet*, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Classique », 1978, p. 176. Nous prenons pour référence la traduction d'Yves Bonnefoy, doublement connue de Koltès, puisqu'elle a été une source importante pour l'écriture du *Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* et a été utilisée par Chéreau pour sa mise en scène créée en Avignon en 1988.

17 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 83.

celui de la mort du personnage shakespearien. La figure d'Ophélie habite donc le texte, dans l'espace de la métaphore, à la fois comme évocation du désarroi complet de celle qui a perdu les attachements qui faisaient le sens de sa vie, et comme emblème de la mort par engloutissement. Le personnage shakespearien s'affirme comme un des horizons de lecture des personnages de Koltès.

Dès l'ouverture de la pièce, comme cela a souvent été remarqué, le parallèle avec *Hamlet* s'impose : deux hommes qui veillent la nuit sur une place-forte sont les témoins d'une apparition. Entre les gardiens de la prison où Zucco est incarcéré et les gardes de la forteresse d'Elseneur où se prépare la guerre contre les forces de Norvège, la ressemblance est nette – à une inversion près : dans un cas, il s'agit d'empêcher des intrus d'entrer, tandis que, dans l'autre, il s'agit d'empêcher des détenus de sortir. Cette inversion n'est pas la seule. La ressemblance entre les deux situations a pour principale conséquence de souligner une dissemblance décisive. Le spectre n'est pas celui du père du héros, comme dans *Hamlet*, mais bien le héros lui-même. L'apparition de Zucco est littéralement spectrale : elle survient à l'heure de la nuit où les gardiens, « à force de silence et fatigués de fixer l'obscurité, sont parfois victimes d'hallucinations[18] ». Ce surgissement pourrait d'ailleurs passer pour un pur cauchemar des gardes : la venue de Zucco est précédée de « l'idée d'entendre quelque chose », « sans les oreilles[19] ». Avec cette substitution exhibée, la pièce de Koltès se présente d'emblée comme une altération du scénario shakespearien. Entre le fils chargé de venger la mort du père sur ordre du spectre et le parricide qui surgit lui-même comme un spectre, l'inversion suggère un rapport de symétrie inverse entre le héros de Koltès et celui de Shakespeare.

Un autre indice de cette inversion est donné dans la scène II, où la Mère apparaît elle-même, dans sa relation à la figure du fils, comme un écho inversé du rôle de Gertrude. Cherchant à dissuader Zucco de l'approcher, elle utilise un argument qui prend sa place dans le contexte des allusions à *Hamlet* : « Je porte encore le deuil de ton père, est-ce que tu vas me tuer à mon tour[20] ? » Le héros shakespearien déplorait précisément le fait que sa mère ait scandaleusement écourté la période du deuil, épousant Claudius « un petit mois[21] » à peine après la mort de son époux, dans une hâte telle que « les gâteaux du repas funèbre / Ont été servis froid au festin des noces[22] ». La Mère utilise encore un argument qui suggère que la relation entre Gertrude et son fils est retournée dans *Roberto Zucco*. « Comment veux-tu que j'oublie que tu as tué ton père, que tu l'as jeté par la fenêtre, comme on jette une cigarette[23] ? », demande-t-elle, faisant encore écho aux reproches du fils, dans *Hamlet*, qui reproche à sa mère d'avoir trop tôt oublié le défunt et les circonstances de sa mort.

---

18 *Ibid.*, p. 9.

19 *Ibid.*, p. 10. On pourrait défendre l'hypothèse que Zucco est un cauchemar des gardes et, au-delà, de toute notre société.

20 *Ibid.*, p. 16.

21 William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 41.

22 *Ibid.*, p. 43.

23 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 16.

Le personnage de Koltès est à bien des égards un inverse du héros shakespearien. Zucco faisant office de spectre dans *Roberto Zucco*, la figure du père, qui pèse sur toute la pièce de Shakespeare, est pour ainsi dire évacuée[24]. À la différence de Hamlet, Zucco n'a pas à déterminer son action en fonction d'un injonction extérieure émanant d'une autorité identifiable. La question de *Roberto Zucco* n'est pas, comme dans *Hamlet*, la possibilité d'une adéquation entre un vouloir et un devoir, mais plutôt le mystère d'une puissance qu'aucune force extérieure ne semble pouvoir altérer. Zucco se caractérise par une effrayante immédiateté, alors que, au contraire, Hamlet ne cesse de différer le passage à l'action, du moins dans les quatre premiers actes[25]. Les métaphores animales sont un indice de cette opposition entre les deux personnages. Zucco affirme : « je suis un rhinocéros[26] », « je suis comme un hippopotame enfoncé dans la vase[27] ». Sur le plan de ce que Raymond Michel nomme le « devenir-animal[28] », les deux héros s'opposent diamétralement. Hamlet cherche à échapper à l'animalité qui l'entoure et qui caractérise notamment Gertrude : « Ô Seigneur, une bête, sans esprit / Aurait souffert plus longtemps[29] ». Dans la pièce de Shakespeare, l'animalité apparaît comme un repoussoir et une menace. Dans sa tirade qui précède son départ en Angleterre, Hamlet déplore sa « trop lente vengeance » et dresse de lui un portrait défavorable qui sollicite la référence animale : « Qu'est un homme / Si tout son bien, si l'emploi de son temps / N'est que manger et dormir ? Une bête, rien plus[30]. » Zucco assume au contraire une forme d'identité animale. Selon les termes employés par Raymond Michel, le héros de Koltès « est devenu un inhumain, une bête pour se fondre dans l'a-humain de l'espace lisse du cosmos final[31] ».

La scène VIII, intitulée « Juste avant de mourir », confirme le mouvement qui pose et dérobe à la fois la relation entre les deux textes. Dans ce qui est son seul monologue de la pièce – Anne Ubersfeld qualifie le texte de « quasi-monologue[32] » –, Zucco parle « à un téléphone qui ne marche pas[33] ». « Je crois qu'il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire[34] », lance notamment le tueur. Cette mise en doute radicale des pouvoirs de la parole fait écho à plusieurs répliques du héros de Shakespeare. « Ce que j'ai en moi, rien ne peut l'exprimer[35] », annonce Hamlet dès la deuxième scène. La célèbre réponse qu'il fait à Polonius lui demandant ce qu'il lit, « Word, words, words » – « Des

24 Pour dire les choses à travers un clin d'œil lagarcien, on pourrait avancer que *Roberto Zucco* est la « version sans le père » de *Hamlet*.

25 Pour Benoîte Bureau, Zucco apparaît à cet égard comme un « double inversé » de Hamlet. « Une trajectoire fulgurante », dossier dramaturgique de *Roberto Zucco*, Création Compagnie « La Part des Anges », mise en scène de Pauline Bureau, 2010, theatre-contemporain.net.

26 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 92.

27 *Ibid.*, p. 38.

28 Raymond Michel, *op. cit.*, p. 232.

29 William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 41.

30 *Ibid.*, p. 155.

31 Raymond Michel, *op. cit.*, p. 232.

32 Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud/Papiers, coll. « Apprendre », 1999, p. 160.

33 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 49.

34 *Ibid*.

35 William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 39.

mots, des mots, des mots[36] », ou encore, sa dernière réplique prononcée, précisément, juste avant de mourir, « the rest is silence » – « Mais le reste est silence[37] », font de lui un héros de la confrontation à l'indicible, ce que Zucco est aussi, incontestablement. Mais il faut remarquer que, dans cette scène VIII qui contient l'unique monologue de Zucco, la convergence avec *Hamlet* aurait pu être bien plus forte. La genèse du texte montre que Koltès a délibérément évité un élément qui aurait renvoyé très directement et très ostensiblement au héros de Shakespeare. On sait que toute la fin du monologue prononcé dans le téléphone cassé est issue d'un enregistrement du criminel Roberto Succo, fourni à Koltès par Pascale Froment[38]. L'auteur reprend presque textuellement plusieurs phrases prononcées par le criminel, dont, « il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire », ou « un an, cent ans, c'est pareil. Tôt ou tard, on doit tous mourir ». Dans le contexte de cet usage de la parole de Succo, il est frappant que Koltès évite de reprendre les deux premières phrases de l'enregistrement que cite Pascale Froment, deux phrases aussi hamlétiennes que possible : « Être ou ne pas être. Ça c'est le problème[39]. » L'absence de ce qui, dans la mémoire collective, reste le mot de passe hamlétien par excellence, est particulièrement significative du jeu que Koltès installe avec l'œuvre de Shakespeare. L'insertion de cette réplique aurait sans aucun doute contribué à faire communément recevoir le personnage de Zucco comme un double contemporain de Hamlet et à en figer ainsi la lecture. L'auteur ne pouvait souhaiter un tel résultat, lui qui avait d'abord été frappé par la dissemblance entre les différents visages du criminel sur les quatre photographies figurant sur l'avis de recherche[40]. Koltès a vu en Roberto Succo l'ébauche d'un personnage insaisissable. La genèse de ce passage de la scène VIII confirme que le texte travaille à susciter un ensemble de résonances avec le texte de Shakespeare, tout en évitant les correspondances systématiques qui risqueraient de verrouiller le sens. S'il exhibe le nom d'Ophélie, comme on a pu le voir, c'est dans un contexte qui empêche une corrélation directe entre les personnages des deux œuvres ; au moment où s'offre la possibilité d'une superposition entre le héros de Koltès et celui de l'auteur élisabéthain, le texte fait en sorte de dérober la relation.

Les questions dans une lumière crue

Dans *Roberto Zucco*, la figure de Hamlet et le texte de Shakespeare sont donc diffractés en de multiples éclats de formes et de sens. Cette inscription

36 *Ibid.*, p. 84.

37 *Ibid.*, p. 211.

38 Pascale Froment, « Koltès et Succo », *Koltès*, *Alternatives théâtrales*, *op. cit.*, p. 41.

39 On sait que, dans *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, Koltès avait déjà fait en sorte de faire boiter le célèbre « être ou ne pas être », en proposant la traduction « être, ou non ». Voir Régis Salado, « Koltès avec Shakespeare: hériter, adapter, traduire » *in* Christophe Triau, Christophe Bident, Régis Salado (dir.), *Voix de Koltès*, Atlantica/Séguier, 2004, p. 149-167. Voir notamment p. 155 : « l'énoncé le plus fameux de toute l'histoire du théâtre devient quelque chose de bancal, de malaisé à dire, un bout de phrase où, mémoire de spectateur oblige, se perçoit un manque, une absence, un "trou" ».

40 Pascale Froment, *op. cit.*, p. 41.

fragmentée est le signe que les deux œuvres évoluent sur un terrain commun, sans pour autant y cheminer de manière semblable. La pièce de Koltès procède d'un certain nombre de questions essentielles qui animent aussi la tragédie shakespearienne : le rapport à la violence et au meurtre, le rapport à la communauté, à l'enfermement, à la mort. Ce réseau d'interrogations s'exprime dans *Roberto Zucco* avec une brutalité qui tranche avec la pièce de Shakespeare. Les questions s'y présentent dans une nudité presque totale, sous une lumière crue.

Dans *Hamlet*, la question de la violence, du meurtre, se pose essentiellement à l'intérieur de logiques nommables et identifiables. Claudius tue pour obtenir le pouvoir, Fortinbras mène une guerre de conquête, Laërte est animé par la vengeance. À titre emblématique de ce qui se joue à cet égard dans *Roberto Zucco*, on peut remarquer que le motif de la vengeance n'y est convoqué que pour être désamorcé : la Sœur annonce que le Frère de la Gamine, animé par un désir vengeur, « a essayé pendant des jours et des nuits[41] » de retrouver Zucco, sans y parvenir. Ce détail souligne que le mécanisme de la vengeance n'est pas l'objet de la pièce. L'élément premier qui définit la figure de Zucco est au contraire l'absence de motif identifiable pour les meurtres. Cette étrangeté du tueur sans mobile a tout particulièrement intéressé Koltès et l'a incité à voir, dans la personne réelle de Roberto Succo, un matériau pour une construction théâtrale et mythique. Koltès laisse nettement entendre que la vacance des motivations constitue le critère même permettant de faire de Succo un personnage « exemplaire[42] » : « il n'a pas de motivations répugnantes pour le meurtre, qui chez lui est un non-sens[43] ». La pièce pose ainsi avec une brutalité totale, sans l'habit d'un discours permettant d'espérer en rendre raison, la question de la présence de la violence dans la communauté humaine et au cœur de chacun des individus. Zucco est vêtu d'un treillis, une tenue de combat, alors que Hamlet rechigne précisément à se rendre semblable à la figure du combattant qu'incarne en l'occurrence Fortinbras. Le monde d'Elseneur se présente d'emblée dans une atmosphère belliqueuse, à travers les préparatifs de la guerre contre les forces de Norvège. Il y a davantage dans *Roberto Zucco*, où l'état de guerre est radicalisé, du moins aux yeux du héros : la guerre est partout, et ne dresse pas une nation contre une autre, mais, potentiellement, chacun contre chacun. « S'il y en a un qui commence, tout le monde ici va tuer tout le monde[44] », confie-t-il à la Dame.

Cette radicalisation d'une pièce à l'autre concerne également le rapport à la communauté. Hamlet et Zucco se caractérisent d'emblée par une position d'isolement vis-à-vis du groupe social qui les entoure. Hamlet refuse de jouer le jeu de faux-semblants qui caractérise la cour de Claudius. Ses monologues, de même que le choix qu'il fait du « manteau de la folie[45] », sont le signe d'un refus, d'un « saut à l'écart », pour reprendre encore l'expression de Michel Vinaver. Par la répétition du geste criminel, Zucco se met plus radicalement

41 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 42.
42 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 154.
43 *Ibid.*, p. 155.
44 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 80.
45 William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 67.

encore à l'écart de la communauté. Les personnages qui croisent l'itinéraire du héros le désignent systématiquement comme une figure irrémédiablement marginale : il est « fou[46] », il est « le diable[47] », il est « cinglé[48] ». « Je suis un tueur[49] », dit-il au moment de son arrestation : assassin de son père, de sa mère, d'un inspecteur de police et d'un enfant, il se pose en destructeur de tous les liens, familiaux et sociaux. Comme l'a fait remarquer Jean-Louis Martinelli, Zucco provoque la dislocation de toutes les cellules familiales auxquelles il est mêlé[50] : la sienne, en tuant père et mère, celle de la Gamine, en prenant la virginité de la jeune fille, celle de la Dame élégante qu'il prend en otage dans le parc, en tuant l'Enfant. Le rêve d'inclusion et de transparence formulé dans la scène du Métro auprès du Vieux Monsieur[51] est inaccessible. Par rapport à *Hamlet*, *Roberto Zucco* développe et radicalise l'exclusion du héros vis-à-vis de la communauté. Le lien avec la pièce de Shakespeare que proposent explicitement les indices textuels permet de mesurer cet écart.

La question de l'enfermement, et donc de la nécessité d'un ailleurs, fait l'objet d'un traitement semblable. Les deux héros font état d'une claustration, qui est l'image d'un rapport problématique, non seulement au groupe social, mais également à l'existence tout entière, au fait même d'être là. « Il faudrait être ailleurs[52] », déclarait déjà le locuteur de *La Nuit juste avant les forêts*. Pour caractériser ses personnages, l'auteur emploie une métaphore qui convoque l'imaginaire de l'enfermement : « ils ont envie de vivre et en sont empêchés ; ce sont des êtres qui se cognent contre les murs[53] ». Pour Hamlet comme pour Zucco, l'enjeu est de trouver une issue qui permette de vivre. « Je veux partir[54] », crie le héros de Koltès. Dans *Hamlet*, l'enfermement est une métaphore : « le Danemark est une prison[55] », affirme par exemple le héros. Dans sa mise en scène de la pièce créée en 1988, Chéreau a donné, au moyen d'un plateau mouvant placé au sein de l'espace ouvert de la Cour d'Honneur du Palais des Papes ou du plateau des Amandiers, une forme concrète au labyrinthe qui démultiplie les figures de l'enfermement. Dans *Roberto Zucco*, la prison n'est plus une métaphore, mais une représentation concrète qui, apparaissant dans les scènes I et XV, marque le début et la fin de l'itinéraire scénique du héros. La tirade du Vieux Monsieur relaie cet imaginaire carcéral en relatant une errance dans le labyrinthe et le heurt avec « un énorme grillage[56] » qui interdit l'accès à l'issue entrevue. La dernière scène peut être lue comme une autre

46 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, p. 15, 67 et 95.

47 *Ibid*., p. 31.

48 *Ibid*., p. 45 et 59.

49 *Ibid*., p. 89.

50 Jean-Louis Martinelli, « Notes », *Séquence*, Journal du Théâtre National de Strasbourg, n° 2, premier trimestre 1995, p. 19.

51 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit*., p. 36-37.

52 Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, Minuit, 1988, p. 47. Voir à ce sujet la communication d'Arnaud Maïsetti, dans le présent volume, ainsi que son livre *Seul, comme on ne peut pas le dire – Une lecture de Koltès*, publie.net, 2008.

53 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit*., p. 134-135.

54 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit*., p. 48.

55 *Hamlet*, *op. cit*., p. 87.

56 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit*., p. 35.

forme de transformation des métaphores shakespeariennes en représentations concrètes. Cette scène concrétise l'alternative entre l'enfermement dans la vie et le refuge dans la mort envisagée par Hamlet dans son monologue le plus célèbre[57]. Elle oppose visuellement l'espace clos de la prison, symbole possible d'une vie à laquelle le héros tourne le dos, et l'espace illimité d'un soleil qui, brillant avec « l'éclat d'une bombe atomique[58] », est nettement associé à la mort.

Hamlet dans le cimetière, dans son face à face avec le crâne de Yorick, apparaît évidemment comme une figure de la vanité et du dialogue avec la mort. Zucco l'est tout autant, lui qui fait *in fine* face au soleil de la mort, lequel, pourtant, pour les hommes ordinaires, ne se peut regarder fixement. Ils sont deux héros de la mélancolie et de la méditation sur la finitude de l'existence. Sollicité sur le sujet de la vanité, Koltès déclare que la vie est « une petite chose minuscule », et se réfère immédiatement à l'Élisabéthain : « je suis pas le premier à le dire ! Shakespeare l'a assez bien raconté[59]. » Au-delà, les deux héros peuvent apparaître comme des figures de la tentation de la mort. Le monologue débutant par « to be or not to be » désigne le trépas comme une issue possible, éventuellement souhaitable, aux tracas de l'existence. Après son voyage en Angleterre, l'attitude nouvelle du héros, qu'il résume dans les formules « let be » et « readiness is all » – « l'essentiel, c'est d'être prêt[60] », peut notamment évoquer l'ouverture à l'éventualité de la mort. Hamlet peut sembler se précipiter vers son propre trépas. « J'ai souci de ma vie comme d'une tête d'épingle[61] », affirme-t-il dès le début de la pièce. Dans son propre langage, Zucco ne dit rien d'autre : « Je n'ai rien à foutre de ma vie[62]. » Plus radicalement que *Hamlet*, Roberto Zucco est une course à la mort effrénée que bien peu de pauses monologuées viennent suspendre.

Les deux personnages formulent très différemment leur rapport à la mort. Contrairement à Hamlet, Zucco dit la mort avec une crudité dépouillée de toute rhétorique. « De toute façon, un an, cent ans, c'est pareil ; tôt ou tard, on doit tous mourir, tous[63] » : pareille déclaration est une manière lapidaire – empruntée, on l'a vu, à Succo lui-même – de résumer l'esprit des considérations formulées par Hamlet dans le cimetière où Ophélie sera inhumée. L'échange de Zucco avec le Balèze est lui aussi sans détour :

> Zucco. – Je ne veux pas mourir. Je vais mourir.
> Le Balèze. – Comme tout le monde, petit.
> Zucco. – Ce n'est pas une raison[64].

Il est difficile d'exprimer plus sèchement à la fois le scandale de la mort et l'absence de discours permettant d'en rendre raison. Dans *Hamlet*, le discours

---

57 William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 106.

58 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 95.

59 Bernard-Marie Koltès, « Juste avant la nuit », entretien avec Lucien Attoun, France Culture, 22 novembre 1988, retranscription d'Alain Étienne, *Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 37.

60 William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 202.

61 *Ibid.*, p. 57.

62 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 68.

63 *Ibid.*, p. 49.

64 *Ibid.*, p. 50.

religieux vient donner une forme au mystère de la mort. L'évocation d'un au-delà joue un rôle important dans le drame. Dans *Roberto Zucco*, les bribes de discours religieux sont, au contraire, renvoyées à l'indicible. Raymond Michel a pu, fort justement, comparer le parcours de Zucco à celui d'un chemin de croix. Dans cette perspective, la Gamine, qui embrasse Zucco pour le dénoncer, joue le rôle de Judas[65]. Mais, *in extremis*, la représentation chrétienne sous-jacente est remplacée par un autre discours, celui de la liturgie de Mithra. Les réseaux de sens religieux se perturbent les uns les autres, et le dernier mot reste à l'incertitude. Ou, comme le dit Hamlet lui-même : « le reste est silence[66]. »

Jetées dans une lumière crue, les questions essentielles que pose *Roberto Zucco* sont séparées des discours et réseaux de références qui permettaient, dans *Hamlet*, de les formuler. La manière qu'a le texte de Koltès de convoquer le texte de Shakespeare pour mieux le retourner ou le rejeter en éclats déformés et dispersés suggère avec force qu'il n'existe pas de grille de lecture pré-existante, ni du personnage de Zucco en particulier, ni de la situation de l'homme en général. Dans *Hamlet*, « le temps est hors de ses gonds[67] » : il appartient au héros de prendre en charge l'ordre du monde, de le « rejointer[68] » – il y parvient, en un sens, puisqu'un ordre nouveau est finalement rétabli avec l'entrée en scène de Fortinbras, auquel Hamlet donne sa « voix qui meurt[69] ». Par contraste, *Roberto Zucco* peut apparaître comme le symptôme d'un monde dépourvu de discours permettant d'espérer fonder la communauté et le sens de l'existence et, partant, privé de la possibilité d'envisager une ouverture après la crise.

Par son réseau d'allusions à la fois précises et déformées à *Hamlet*, la pièce affirme un rapport ambigu à l'œuvre de Shakespeare. Il s'agit à la fois d'affirmer un lien et une distance, de désigner un héritage et de le refuser. *Hamlet* est posé comme une des références importantes pour une double quête de sens : sens de l'œuvre, sens de l'existence. Il lui est en même temps refusé d'être la clé de ce sens. « Ce n'est pas vrai que des auteurs qui ont cent ou deux cents ou trois cents ans racontent des histoires d'aujourd'hui[70] », écrit Koltès dans « Un hangar, à l'ouest ». Dans une telle perspective, Shakespeare n'est pas précisément notre contemporain[71]. Mais il n'est pas congédié pour autant de l'horizon des représentations. Ce rapport ambivalent à l'œuvre du passé n'est pas sans rappeler, dans son principe, la « navette mythique » définie par Michel Vinaver : « un va-et-vient entre l'actualité (ce territoire indistinct, morcelé, sans repères) et l'ordre du monde tel qu'il est dit dans les mythes anciens. Il s'agit bien d'un va-et-vient, et non d'une relation

65 Raymond Michel, *op. cit.*, p. 245.

66 William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 211.

67 *Ibid.*, p. 68.

68 *Ibid*.

69 *Ibid.*, p. 211.

70 « Un hangar, à l'ouest », *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 124.

71 Selon Christophe Bident, les textes de Koltès « évoquent davantage la tragédie qu'ils ne la réactualisent, et pour cause : ils l'évoquent sur le mode de son impossibilité ». Christophe Bident, *Bernard-Marie Koltès, Généalogies*, Tours, Farrago, 2000, p. 66.

explicative ni même métaphorique[72]. » Cette navette mythique pourrait être étudiée, par exemple, dans *Combat de nègre et de chiens*, pièce qui procède d'un conflit proche de celui qui anime l'*Antigone* de Sophocle – mais, là aussi, de manière déformée, diffractée[73].

L'inscription de *Hamlet* dans *Roberto Zucco* rejoint également la position d'Antoine Vitez affirmant que les œuvres du passé sont des « architectures brisées » :

> Les œuvres du passé sont des architectures brisées, des galions engloutis, et nous les ramenons à la lumière par morceaux, sans jamais les reconstituer, car de toute façon l'usage en est perdu, mais en fabriquant, avec les morceaux, d'autres choses. Églises romanes faites avec des morceaux de bâtiments antiques. Ou mieux encore, vieux hôtels du Marais transformés en magasins ou ateliers par des gens ingénus, ingénieux, qui coupaient les chambres dans le sens de la hauteur, et malheureusement aujourd'hui restaurés. Je les aimais pour leur nouvel usage. Le dépoussiérage, c'est la restauration. Notre travail à nous est tout au contraire de montrer les fractures du temps[74].

S'il se situe sur le plan de la mise en scène, le propos de Vitez n'en éclaire pas moins l'écriture dramatique de Koltès. Avec *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, l'auteur avait déjà installé un rapport à Shakespeare consistant à fragmenter, aiguiser, concentrer. *Roberto Zucco*, c'est aussi *Hamlet* fracturé par les siècles, mais dont les vestiges ne restent pas sans utilité ni résonance dans le contemporain.

72 Voir Michel Vinaver, « Mémoire sur mes travaux », *Les Cahiers de Prospero*, n° 8, juillet 1996, p. 14-15.

73 Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 123.

74 Antoine Vitez, entretien avec Danielle Kaisergrüber, « Théorie / pratique théâtrale », *Dialectiques*, nº 14, été 1976, p. 8-16.

Résumé des articles

Comment l'espace écrit les pièces de Koltès

Michel Corvin

Avant d'écrire des pièces, Koltès décrit des lieux. Lesquels secrètent, comme par hasard (en fait par la volonté perverse de l'auteur) des personnages incompatibles qui vont avoir (ce qui définit la durée et le contenu de la pièce) à se supporter, à se circonvenir, très rarement à se séduire, ou à s'éliminer. La donnée canonique du théâtre de Koltès n'est donc plus, ni la fable comme dans le théâtre aristotélicien, ni le personnage comme dans le théâtre psychologique, mais l'espace. Et comme l'espace koltésien, tout en exigeant de vastes dimensions, se trouve enchaîné dans l'espace étriqué de la boîte scénique, le résultat ne peut être qu'explosif, destructeur.

Bernard-Marie Koltès – Utopies Politiques « Il faudrait être ailleurs »

Arnaud Maïsetti

« Ici, je n'arrive pas à te dire ce que je dois te dire, il faudrait être ailleurs ». La phrase du locuteur de *La Nuit juste avant les forêts* ne cesse de revenir sur l'obsession d'un ailleurs essentiel, sa joie et sa douleur : celle de se projeter plus loin ; celle qui rend impossible l'ici et maintenant de la parole et de la communauté. La phrase dit sur le plan dramaturgique une loi – paradoxale – du théâtre de Koltès : loi qui touche l'ensemble de la poétique – espaces, paroles, personnages, temps : tous élément cherchant à fuir la présence *hic et nunc* du plateau, s'échappant en son dehors. Ce théâtre obéit à la dynamique du décentrement, du point de fuite, de l'utopie, entendu ici au sens le plus pauvre, comme ce non-lieu qu'on pose en avant de soi, qu'on invente pour mieux le désirer, le peupler dans la parole et l'imaginaire. Avec Walter Benjamin, on proposera sous le terme d'aura cette tension de l'écriture koltésienne qui fabrique le récit de ses pièces : tension vers autre part, points de fuites inaccessibles qui sont cependant la condition du théâtre, du mouvement et de la parole. Ces échappées désirées disent finalement le politique à l'œuvre dans l'écriture, où ce qui compte est le mouvement de rejoindre, et non la jonction – politiques complexes d'ailleurs inapprochables, si désirées de l'être et de le demeurer.

Pratique et poétique de la didascalie koltésienne

Benoît Barut

La plupart des dramaturges du XX^e siècle suivent la même évolution didascalique : une implication de plus en plus importante et de plus en plus experte dans la sphère du spectacle grâce à des indications plus nombreuses, plus précises, plus techniques. Koltès, au contraire, n'a de cesse d'éloigner son texte de régie de la scène réelle, de le dépouiller des didascalies les plus matérielles, techniques et fonctionnelles. Discrète mais réelle en début de sa carrière, la réticence scénique enfle rapidement et s'affirme. Du coup, malgré des modes didascaliques apparemment différents – depuis l'extrême nudité jusqu'à la littérarisation diffuse en passant par la voix sourde et l'ouverture épitextuelle avec hybridation générique – il n'y a pas de rupture réelle dans la voix didascalique de Koltès, seulement un mûrissement. La ligne de fuite reste donc inchangée : dématérialisation/détechnicisation et re-littérarisation de la brochure. « J'ai pensé que le texte de théâtre ne devait pas obligatoirement n'être qu'un matériau pour un spectacle, mais pouvait être lu, comme un roman, si on s'attachait à lui donner une forme à lire », confie Koltès en 1985. On ne saurait mieux exprimer la volonté de conjurer la fatalité scénique du théâtre : il y a une vie de la pièce en dehors de son effectuation sur scène. Dans cette entreprise de libération, la didascalie – assourdie et aplatie au cœur de l'œuvre mais épaissie et hybridée dans les marges – a un rôle de choix.

Tragique et tragédie dans le théâtre de Koltès

Marie-Claude Hubert

Koltès, dont bon nombre de pièces s'achèvent dans le sang, renoue avec la tragédie de la vengeance dont il donne une version moderne, vengeance qui s'accompagne de conséquences terribles, même lorsqu'elles ne sont pas funestes, comme dans *Le Retour au désert*, pièce qui prend la forme d'une comédie. Il s'y interroge sur l'énigme du crime, explicitement motivé par la vengeance dans *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* et dans *Combat de nègre et de chiens*, plus difficilement explicable dans *Roberto Zucco*.

Ambivalences et ambiguïtés dans *Combat de nègre et de chiens*

Michel Bertrand

L'ambivalence caractérise la représentation de l'Afrique que brosse Koltès dans *Combat de nègre et de chiens*. Il peint le Nigeria sauvage, brutal, qu'il a découvert lorsqu'il s'est rendu dans ce pays, mais il précise néanmoins que l'action de sa pièce pourrait aussi bien se dérouler dans la banlieue parisienne. De fait, ce dramaturge profondément attaché à l'esthétique classique écrit une tragédie au sein de laquelle la répartition des rôles est fixée d'avance par la couleur de la peau. Les données de l'action dramatique seraient donc simples, tant la frontière existant entre les nègres et les chiens possède en contexte les proportions de l'abîme, si Léone par son désir de trahir son camp pour intégrer celui de l'adversaire, ne transformait l'ambivalence en ambiguïté.

Le comportement adopté par la jeune femme agit à la manière d'un révélateur sur les protagonistes de la pièce. Les zones d'ombre qu'ils dissimulent d'ordinaire aisément apparaissent alors en pleine lumière. Face à la requête humble mais inflexible formulée par Alboury, l'ambiguïté des Blancs va les conduire vers la mort, physique ou symbolique, qui établit leur inconsistance et que caractérise leur désir de concilier les contraires. La figure de l'ambivalence qu'érige la *fabula* est donc la représentation emblématique de l'ambiguïté tragique que dévoile de manière implacable l'action dramatique.

La mort dans l'œuvre de Koltès. « Loin de la froideur, des larmes et du sinistre des cimetières occidentaux »

Florence Bernard

Violent, l'univers de Koltès a souvent été qualifié de sombre et de funeste. Les relations conflictuelles de ses personnages impliquent en effet le décès de l'un – voire de plusieurs – d'entre eux : point d'acmé du combat qu'ils se livrent, la mort apaise leurs tensions. L'incertitude préside toutefois aux circonstances et aux motifs des meurtres et des suicides qui jalonnent l'œuvre, conférant mystère et densité aux personnages, à défaut d'un caractère nettement défini. Ce refus de la psychologie traditionnelle influence également la tonalité du traitement infligé à la mort, séparée de la vie par une frontière mouvante : la conscience de la fragilité de l'existence, que rend encore plus patente l'inéluctable dégradation de l'organisme, n'exclut pas la croyance en une certaine permanence de l'âme, suggérée par l'apparition de spectres ou par le souvenir de vies antérieures. Qu'il accorde foi à ces manifestations déroutantes ou qu'il se joue ainsi de ses propres angoisses, Koltès tient le pathos à distance et n'hésite pas à recourir au comique pour aborder la question de la mort.

Tout ne va pas pour le mieux dans la maison Koltès

Joëlle Chambon

Notre hypothèse est que *L'Héritage* a été un moment essentiel et un enjeu important pour l'écriture de Koltès, malgré un certain désintérêt critique, et en dépit des déclarations par lesquelles il a lui-même minimisé cette pièce. On peut y lire, à l'état naissant, la façon dont Koltès travaille la création de personnages, en « se débattant » entre le poids d'un héritage vécu et imaginaire, et un désir de renouveau artistique et d'inconnu.

Dans l'invention des noms des personnages, dans leur rapport à l'espace et à l'action, dans leurs discours et les problématiques qu'ils mettent en place, Koltès procède par fragmentation et recomposition de divers héritages (biographiques et littéraires), mais il invente aussi pour la première fois des figures singulières et des fonctionnements discursifs qu'il développera dans ses pièces à partir de *Combat de nègre et de chiens*.

L'Héritage est l'incendie de la « maison Koltès ». Sur ses ruines commence la cavale de l'œuvre.

Du dialogique au dialogal

Marie-Hélène Boblet

De *Procès ivre* au *Retour au désert*, les pièces de Bernard-Marie Koltès témoignent de son intérêt pour la forme et la force dramatiques. Mais la forme dialogale, sévèrement concurrencée par la tentation du soliloque, peine à s'imposer. Et le processus dialogique tend davantage à entraver la communication qu'à la dynamiser. On se demandera pourquoi les personnages de Koltès ne sortent que difficilement et agressivement d'une parole solipsiste, pourquoi le dialogue, toujours appréhendé comme une lutte verbale et une joute argumentative, ne se construit jamais comme un entretien où se constitueraient les instances énonciatives de la communication humaine. Du dialogique au dialogal, de *Procès ivre* au *Retour au désert*, on se demandera pourquoi le dialogisme au sens bakhtinien du terme empêche le processus dialogique au sens où l'entend Francis Jacques. Pourquoi le théâtre koltésien ne met-il jamais en place l'épreuve relationnelle de l'interlocution ?

Pour une rhétorique de Koltès. L'involution du chiasme

Éric Eigenmann

Que doit l'écriture de Koltès à l'enseignement de rhétorique qui lui a été dispensé au Collège jésuite de Saint-Clément, à Metz ? À l'édifice théorique et critique que mérite la question, cet article apporte l'une des premières pierres. Un examen attentif révèle que les récurrences lexicales et syntaxiques de *Dans la solitude des champs de coton* et de *Combat de nègre et de chiens* dessinent des chiasmes nombreux et parfois démultipliés. Or ces figures de construction involutives sont porteuses de signification dans leurs contextes respectifs : la microstructure stylistique offre une représentation d'ordre géométrique, qu'elle dépasse toutefois largement, de la macrostructure actantielle dans laquelle elle s'inscrit. La réflexion se fonde pour conclure sur la double problématique de la réception du chiasme koltésien à la lecture du texte, et de sa performance sur la scène théâtrale.

Un théâtre de l'asymétrie (*Dans la solitude des champs de coton*)

Jérémie Majorel

Dans la solitude des champs de coton joue avec un phénomène économique fondamental dans les rapports marchands : l'asymétrie d'informations. Mais par la soustraction de l'objet du *deal*, Koltès questionne le rapport en tant que tel et, par là même, opère un glissement du paradigme économique de l'asymétrie à son paradigme éthique. Qu'y a-t-il entre le Dealer et le Client ? Très précisément, rien. Ils s'entretiennent de ce rien qui permet justement leur entretien. Le combler, le nommer, et on glisse dans la fusion ou la fission. L'enjeu est de trouver le point d'irréductibilité du commerce humain au commerce mercantile ou, comme le dit Koltès, de l'« affectivité » au « cynisme ». Penser la possibilité d'un don inconditionnel au sein d'un régime néo-libéral qui l'exclut *a priori*, tel est le don qu'il nous fait.

De l'influence des films de kung-fu sur la dramaturgie de koltès. L'hypothèse de la pensée chinoise

Cyril Desclés

La dramaturgie koltésienne présente une étonnante proximité avec les principes stratégiques des anciens traités militaires chinois consistant à éviter l'affrontement direct – par opposition à la doctrine occidentale de choc frontal. Bien des commentateurs ont en effet relevé que, de *La Nuit juste avant les forêts* à *Dans la solitude des champs de coton*, une « tension entre un statisme apparent et un mouvement latent » représente la base structurelle des pièces qui comportent « une phase d'attente, de négociations sans effets », avant une phase de liquidation où l'action se précipite et dont la résolution apparaît souvent déroutante dans sa fulgurance. Dans *Combat de nègre et de chiens*, comme dans la *Solitude*, l'action se déploie dans un différement du conflit où « l'échange des mots sert à gagner du temps avant l'échange des coups. » À travers sa passion bien connue pour Bruce Lee, souvent citée de manière anecdotique, Koltès avoue ainsi sa fascination pour une manipulation de la causalité qui a fortement influencé l'évolution de son écriture.

Quelques formes de dialogisme interdiscursif dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès. L'exemple des énoncés proverbiaux

André Petitjean et Sabine Pétillon

Dans la première partie de notre communication (*Statut de la parole proverbiale*), nous montrons qu'un proverbe peut se définir sur la base de critères différents : syntaxiques, sémantiques, énonciatifs, formels, rythmiques et pragmatiques. À quoi s'ajoute le fait qu'un proverbe constitue un énoncé autonome mais ne fonctionne qu'inscrit dans un discours qui l'intègre intertextuellement.

C'est pourquoi, dans notre deuxième partie (*Énonciation proverbiale et dialogisme*), nous nous attachons à décrire les modes d'insertion des proverbes dans la texture du texte dramatique. Énonciation faisant écho à une chaîne de locuteurs, le proverbe acquiert une autorité investie par l'usage, si bien que le locuteur de l'énoncé parémique n'est pas son auteur originel mais le responsable de son réemploi et de l'application à une situation donnée de la vérité générale que formule l'énoncé.

Ce cadre interdiscursif et polyphonique étant précisé, nous nous livrons, dans la troisième partie (*Fonctions textuelles des proverbes*), à une analyse des fonctions des phrases sentencieuses dans les dialogues koltésiens.

La réécriture du *Cantique des cantiques* dans *La Marche*. Koltès sur la voie du théâtre

Audrey Lemesle

La Marche est le second texte théâtral écrit et mis en scène par Koltès en 1970 pour sa troupe du Théâtre du Quai. Réécriture du *Cantique des cantiques* élaborée à partir de la traduction d'Henri Meschonnic, la pièce est marquée

par un fort hermétisme. Le dramaturge, en faisant alterner le duo des époux – emprunté à Meschonnic – et celui, inventé, des fiancés, surenchérit en effet sur la complexité de l'hypotexte biblique. Si la pensée mystique qui fascine Koltès au moment de l'écriture de *La Marche* éclaire le sens de la quête d'amour des personnages sur scène, le dramaturge bâtit sa pièce sur une structure énigmatique et laisse sciemment le sens littéral de la fable aussi bien que les problématiques abordées par la pièce dans l'indétermination. Œuvre de jeunesse, *La Marche* apparaît surtout comme une expérimentation dramaturgique qui fait une large place au travail sur le sensible. C'est donc en se demandant, dans un double mouvement, comment la forme théâtrale a été mise au service de la lecture koltésienne du *Cantique* et en quoi le matériau biblique a permis une expérience théâtrale qu'il s'agira d'étudier l'une des premières réponses apportées par Koltès à l'épineuse question de l'amour et du désir.

Ici prend fin le monde et commencent les enfers. *Quai ouest*

Christophe Meurée

Les intertextes koltésiens sont souvent allusifs et confrontent des sources parfois très différentes. À partir d'une reconstitution d'une partie de l'intertexte de *Quai ouest* (Apulée, Dante, Hésiode, Ovide, Virgile, mais aussi la parabole des talents), il devient possible de relire la pièce sous l'angle d'une « descente aux enfers », au propre comme au figuré. En ce sens, la « structure » que Koltès affirme « bâtir » avec *Quai ouest* n'est plus seulement scénique ou référentielle, mais elle acquiert une dimension mythologique. Le mythe de la descente aux enfers ne fait donc pas seulement l'objet d'un emploi anecdotique : il devient l'instrument d'un questionnement de la tradition chrétienne, en tant qu'elle est fondée sur les notions de faute et de chute.

Les Testaments en pièces

Marie Hartmann

Quai Ouest comporte une importante dimension intertextuelle, affichée d'abord par les épigraphes empruntées à différentes sources, de la « Genèse » pour ouvrir la pièce, à Marivaux dans les dernières pages. La pièce utilise les multiples ressources de l'intertextualité : de la citation directe « qui fait signe », au travestissement burlesque, en passant par la transposition et l'allusion beaucoup plus implicite mais non moins satirique. La construction du texte comme « une mosaïque de citations » induit des lectures multiples, en creux, en zigzags, en suivant ces signes de pistes. Elle contribue à interdire toute interprétation univoque et joue et déjoue les filiations affichées. L'analyse de l'hypotexte religieux dans la pièce met en valeur la mise en cause radicale des fondements judéo-chrétiens du monde occidental. Le texte biblique est réfuté en le retournant de l'intérieur. L'emprunt sert au détournement, à la subversion. La Bible apparaît comme un réservoir de rôles et sert un jeu de pitres. La pièce récuse ainsi la prétention des religions à donner un sens à

l'histoire des hommes. Celle-ci ne peut être pensée que comme une recherche et un questionnement empruntant plusieurs voix.

Roberto Zucco / *Hamlet*. Résonances et diffractions

Yannick Hoffert

La rédaction de *Roberto Zucco* fait suite à un compagnonnage approfondi de Koltès avec l'écriture de Shakespeare, à travers notamment la traduction du *Conte d'hiver* pour Luc Bondy. De l'aveu même de l'auteur, l'évolution de la dramaturgie koltésienne doit quelque chose à la fréquentation de Shakespeare. Ce cousinage dramaturgique se double d'une série de faits intertextuels souvent remarqués par les metteurs en scène. Parmi les plus manifestes figurent l'apparition spectrale inaugurale et la scène XIII intitulée « Ophélie ». Mais *Roberto Zucco* ne se présente nullement comme une réécriture. Le rapport entre les deux œuvres se lit en termes de résonances, d'écho fragmentaires et de déformations. Les références affichées aux textes de Shakespeare ne conduisent pas à un ensemble d'équivalences. Tout se passe comme si cette intertextualité déclarée signalait à la fois la présence de problématiques humaines communes et une radicale différence de traitement entre les deux œuvres. Un des sens de *Roberto Zucco* suggère l'impossibilité d'utiliser telles quelles les grilles de lecture héritées du passé. « Ce n'est pas vrai que des auteurs qui ont cent ou deux cents ou trois cents ans racontent des histoires d'aujourd'hui », écrit Koltès dans « Un hangar, à l'ouest ».

Table des matières

Florence Bernard
Avant-propos 7

Une dramaturgie « au pluriel »

Michel Corvin
Comment l'espace écrit les pièces de Koltès 17

Arnaud Maïsetti
Bernard-Marie Koltès – Utopies politiques : « Il faudrait être ailleurs » 23

Benoît Barut
Pratique et poétique de la didascalie koltésienne 33

Marie-Claude Hubert
Tragique et tragédie dans le théâtre de Koltès 49

Michel Bertrand
Ambivalences et ambiguïtés dans *Combat de nègre et de chiens* 61

Florence Bernard
« Loin de la froideur, des larmes et du sinistre des cimetières occidentaux ». La mort dans l'œuvre de Koltès 75

Joëlle Chambon
Tout ne va pas pour le mieux dans la maison Koltès 85

Marie-Hélène Boblet
Du dialogique au dialogal 97

Métissage textuel

Éric Eigenmann
Pour une rhétorique de Koltès
L'involution du chiasme 111

Jérémie Majorel
Un théâtre de l'asymétrie. *Dans la solitude des champs de coton* 123

Cyril Desclés
De l'influence des films de kung-fu sur la dramaturgie de Koltès
L'hypothèse de la pensée chinoise 135

André Petitjean et Sabine Pétillon
Quelques formes de dialogisme interdiscursif dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès
L'exemple des énoncés proverbiaux 147

Audrey Lemesle
La réécriture du *Cantique des cantiques* dans *La Marche* Koltès sur la voie du théâtre 157

Christophe Meurée
Ici prend fin le monde et commencent les enfers
Quai ouest 167

Marie Hartmann
Les Testaments en pièces 179

Yannick Hoffert
Roberto Zucco / *Hamlet*. Résonances et diffractions 191

Résumés 203

(Suite de la page 2)

Jacques CHABOT, *Comprendre et commenter*, 2004, 330 p.

Louis DIEUZAYDE, dir., *Le théâtre de Valère Novarina, une scène de délivrance*, 2004, 206 p.

Joël JULY, *Les mots de Barbara*, 2004, 302 p.

Claude-Pierre PÉREZ, dir., *Jean Paulhan et les poètes*, 2004, 202 p.

Huguette KRIEF et Sylvie REQUEMORA, dir., *Fête et imagination dans la littérature du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*, 2004, 284 p.

Jean ARROUYE, *D'un seul tenant, manières et matière gioniennes,* 2003, 286 p.

Édouard BÉGUIN et Suzanne RAVIS, dir., *L'Atelier d'un écrivain, le XIX^e^ siècle d'Aragon*, 2003, 298 p.

Jean-Pierre CHAUSSERIE-LAPRÉE, *L'Écriture gouvernée, l'organisation complète du poème chez Mallarmé et Valéry*, 2003, 350 p.

Marie-Claude HUBERT, dir., *La plume du phénix*, 2003, 322 p.

Création graphique de la couverture Hokus Pokus – Rennes
Mise en page Emmanuel Marc Dubois – Issigeac

Imprimé en France
Service imprimerie de l'université d'Aix-Marseille – DPSI – Aix-en-Provence

Dépôt légal 2e trimestre 2013
ISBN 978-2-85399-876-5
ISSN 1761-4481